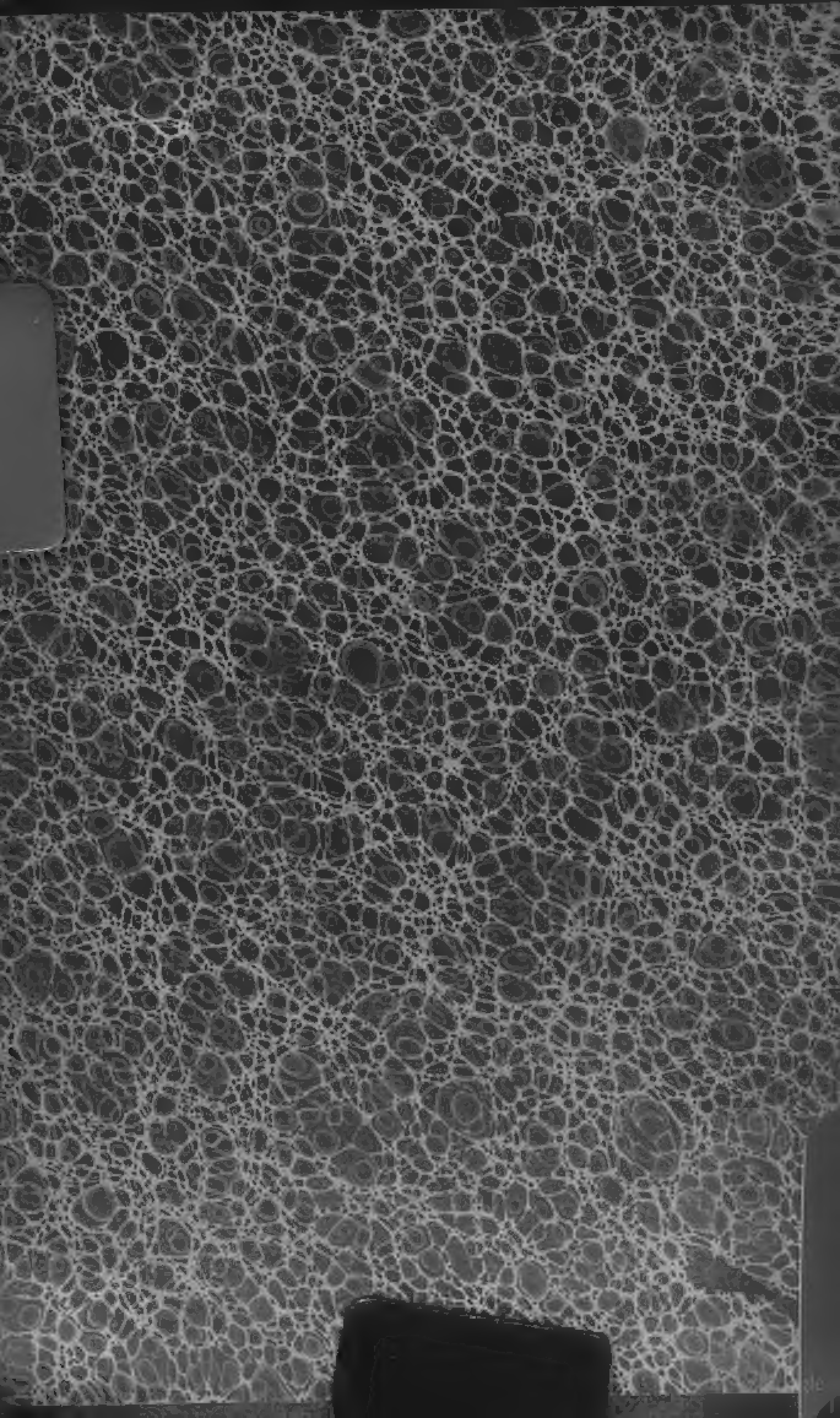
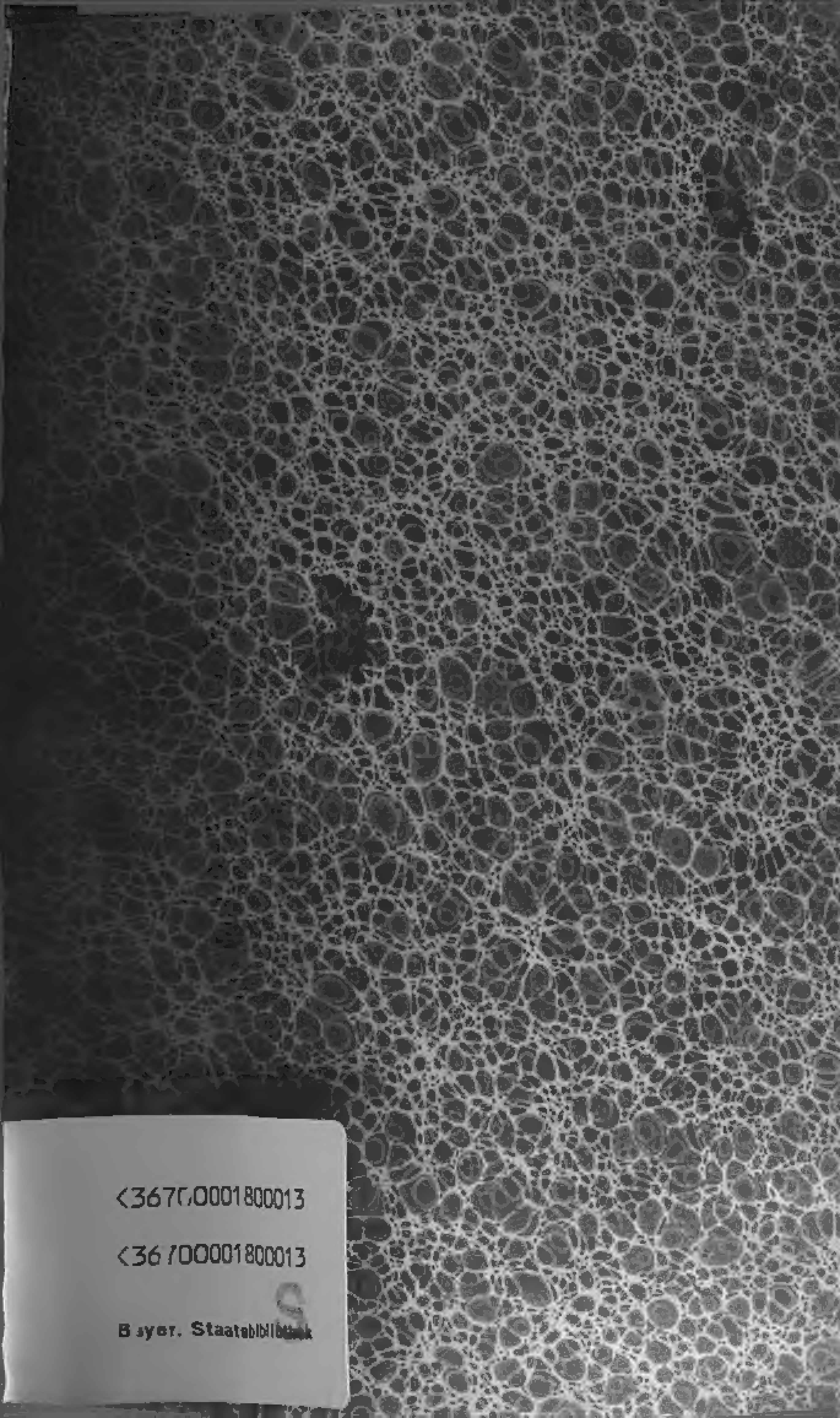






6

94

Revue Musicale.

TOME VI.

IMPRIMERIE DE CH. DEZAUCHE,

RUE DU FAUBOURG-MONTMARTRE, N° 4.

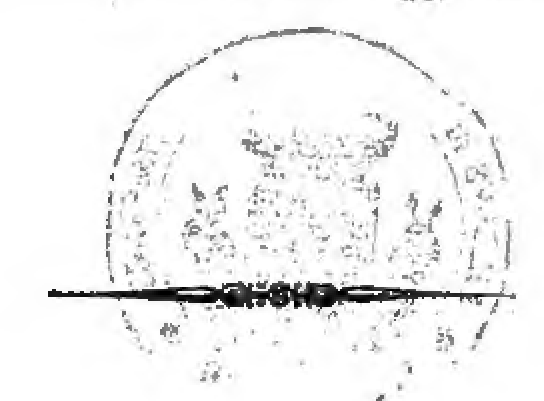
REVUE MUSICALE,

PUBLIÉE

PAR M. F. J. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE, ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

QUATRIÈME ANNÉE. — TOME VI.



Paris,

AU BUREAU DU JOURNAL RUE BLEUE, No. 18;
ALEX. MESNIER, PLACE DE LA BOURSE.

1830.



REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE DE MUSIQUE,

ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

EXAMEN

DE L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE

En Allemagne;

Par M. François Stoepel, docteur en philosophie et professeur des beaux-arts à l'Université royale de Munich, traduit de l'allemand par J.-H. Du Mont.

INTRODUCTION.

L'École allemande est d'une origine plus ancienne que l'école italienne, puisque, dès la seconde moitié du quinzième siècle, dès les premiers beaux jours de l'antique école des Pays-Bas, nous trouvons des artistes allemands qui, familiarisés avec tous les artifices du contrepoint alors en vogue, savaient imprimer à leurs énergiques compositions ce sentiment grave, religieux et intime qui forme le trait saillant et caractéristique de la musique allemande (1). Ces patriarches de notre art sont

(1) L'opinion énoncée ici par M. Stoepel est conforme à ce que Burney, Forkel, et la plupart de leurs copistes ou abréviateurs, ont écrit : mais la découverte du manuscrit de la Biblio-

Godendach, *Henri Isaak*, *Mahu*, *Stælzer*, *Henri Fink*, *Sixtus Dietrich*, *Grégoire Meyer*, et notamment *L. Senfl*, qui ferme ce vénérable cortége.

Si les Allemands ne partagent pas avec les élèves des grands artistes précités des Pays-Bas, l'avantage d'être devenus immédiatement les maîtres des Italiens, du moins ne restèrent-ils pas en arrière dans le grand mouvement qui s'est opéré durant le seizième siècle, et qui en a fait une des époques les plus brillantes dans les annales de l'histoire de la musique. Ainsi, pendant que Palestrina s'illustrait en Italie par ses chants religieux à la fois simples et élevés, Orlando di Lasso, l'un des princes de la musique, parmi les maîtres de toutes les époques, et Philippe de Mons, son élève, travaillaient, de même que plusieurs autres amis de l'art, avec le succès le plus éclatant, au perfectionnement de la science musicale en Alemagne. Eh! quelle nation pourrait nommer un chanteur religieux plus éminent, un ami et un protecteur plus zélé de la musique, considérée comme un saint apanage du peuple, que ne le fut le docteur Martin Luther? Certes, l'Allemagne, même l'Allemagne catholique, peut et doit être fière de celui qui chantait mieux que personne ne l'avait fait avant et après lui, cette hymne de la foi : *Dieu est notre rempart le plus puissant* (1). N'est-ce pas aussi Luther qui écrivait à notre compatriote, que nous avons déjà nommé, à L. Senfl, son ami de cœur, et maître de chapelle à Munich : « *J'aime*
» *avant tous autres tes ducs de Bavière, quoiqu'ils me*
» *soient contraires, par la raison qu'ils honorent et qu'ils*
» *aiment si bien cette chère musique?* »

thèque du Roi, dont j'ai donné une notice dans la *Revue musicale* (t. I, p. 106-113), en nous faisant connaître l'état précis de la musique au milieu du quatorzième siècle, nous a révélé les noms de treize compositeurs italiens, dont les ouvrages paraissent avoir servi de modèles aux musiciens des écoles allemande, belge et française. FÉTIS.

(1) *Eine feste Burg ist unser Gott.*

De même qu'Orlando di Lasso contribuait par ses ouvrages immortels au progrès de l'art en général ; de même qu'en parcourant avec le flambeau de son génie toutes les régions de l'harmonie, il perfectionnait la musique religieuse en particulier, et qu'il occasionnait un mouvement universel dans le domaine de l'art ; de même, une suite honorable de chanteurs religieux, inspirés par une pieuse exaltation, se joignit et succéda à Luther. En même temps aussi, la partie *scientifique* de l'art musical reçut d'heureux développemens en Allemagne ; de telle sorte qu'à partir de ce moment, l'histoire de la musique de ce pays présente autant de noms illustres que celle de tout autre peuple. Disons plus : il n'est aucune contrée qui puisse se glorifier d'un aussi grand nombre d'organistes distingués et d'inimitables compositeurs pour l'orgue. L'Allemagne doit, en grande partie, à ces artistes ses richesses musicales, et la réputation dont elle jouit pour la solidité et l'étendue de ses connaissances dans la science de l'harmonie. Ce dernier genre de mérite nous paraît d'abord résulter, en général, du caractère national même des Allemands, et, en particulier, de ce que les organistes protestans, obligés d'accompagner fréquemment les mêmes mélodies, ont dû chercher à rompre ce cercle monotone, en appliquant toutes les facultés de leur imagination à varier les formes de l'harmonie.

Cependant, à cette époque, il n'était point encore dans la destinée de l'art de marcher sans interruption dans la route du perfectionnement, ainsi que cela est arrivé pendant les deux derniers siècles. A la vérité, ce furent encore les Allemands qui, à la fin du seizième et au commencement du dix-septième siècle, s'emparèrent des idées que l'on vit alors germer et se développer insensiblement en Italie sur la nature de l'opéra, et qui firent l'application de ces idées avec non moins de bonheur que les Italiens eux-mêmes. Opitz, le père de la nouvelle poésie allemande, traduisit en allemand la *Daphné* de Rinuccini, le premier opéra italien ; et Henri Schütz composa pour cette pièce une excellente musique.

Mais déjà, au moment dont nous parlons, la guerre de trente ans déployait toutes ses horreurs, et chassait les muses riantes des paisibles habitations des artistes. Ce n'est donc que vers la fin du dix-septième siècle que nous voyons toutes les branches de la musique refleurir avec une nouvelle vigueur.

Pendant que l'énergique Matthéson se signalait dans le domaine de la critique et de la science musicale, que Printz parcourait avec éclat celui de l'histoire, et que le jésuite Kircher, Fux, Meibom et beaucoup d'autres, non moins connus, consacraient leurs lumières au perfectionnement de la théorie de l'harmonie, des talens plus illustres encore, R. Keyser, Frohberger, Kerl, Buxtehude, J.-Christoph Bach, Telman, Hændel, Sébastien Bach, Stoelzel et quelques autres artistes dont la carrière nous conduit jusqu'au-delà de la moitié du dix-huitième siècle, élevèrent à l'art et à la science allemande des monumens d'autant plus indestructibles, que le vrai et le beau ont des charmes impérissables. Les grands hommes que nous venons de nommer furent, pour leurs plus proches descendans, des maîtres et des instituteurs parfaits; et de même que le grand Sébastien Bach vit encore aujourd'hui dans ses fils et dans ses élèves, de même Graun, qu'on peut nommer le Pergolèse allemand, le célèbre Hasse, Benda, Naumann, Hiller, etc., se formèrent à l'école des Keyser et des Hændel.

Un seul nom immortel se présente dans ce siècle sans prédécesseur, et, rigoureusement parlant, aussi sans successeur. Ce nom, c'est celui de Gluck. Il brille en caractères d'or, non-seulement dans les annales de l'opéra français et de l'opéra allemand, mais aussi dans ceux de l'opéra en général; car Gluck eut un génie particulier qui doit le faire considérer comme le plus grand compositeur lyrique dans le genre sérieux et pathétique. . . . .

Malheureusement il ne fut pas compris par les hommes de génie qui parurent en Allemagne, soit de

son vivant, soit après sa mort; et ces génies s'engagèrent dans une route qui les éloignait plus ou moins de l'objet dramatique, et qui nous a conduits, en grande partie du moins, à l'état actuel des choses.

Si Gluck avait été entièrement compris des artistes de son temps et des contemporains de Haydn; si, tout en cherchant à porter la partie matérielle de l'art à son plus haut degré de perfectionnement, l'on s'était efforcé d'atteindre au point de vue élevé et vraiment poétique où s'était placé ce grand musicien, certes, la musique ne se serait pas altérée en s'attachant à donner la prééminence à la partie matérielle, à la musique instrumentale, ou en écoutant le desir de briller par des artifices qui étouffent souvent les plus beaux germes de la pensée d'un grand artiste.

Et cependant il y a encore dans cette situation de quoi nous féliciter dans l'intérêt de nos plaisirs et dans l'intérêt de la musique elle-même : car le sort de cet art céleste eût été pire; les choses eussent pris une direction plus fâcheuse encore, par un effet inévitable du penchant decidé de notre époque pour le vain et le brillant, si, au milieu de ces circonstances, la nature n'avait fait surgir Mozart, cet homme qui, avec un talent surnaturel, nous a montré l'idéal le plus parfait dans ses créations, chefs-d'œuvre où la rigoureuse application des règles n'est unie au luxe des ressources de l'art, que pour donner plus de force aux sentimens les plus sublimes de l'humanité, et pour nous les révéler avec la toute-puissance du savoir et du génie.

Si ce n'est pas précisément la vie physique des artistes et des savans qui caractérise les diverses époques dans l'histoire d'un art, et si ce sont plutôt leurs ouvrages, en tant qu'ils se distinguent par des traits saillans de leurs productions antérieures, et donnent un cachet particulier à l'esprit et au mouvement d'une période déterminée, nous appartenons évidemment encore à cette époque remarquable de l'histoire de la

musique qui a commencé avec Haydn et Mozart. En effet, ces hommes célèbres sont toujours les astres dont les rayons animent et réchauffent la vie intellectuelle des artistes; ils sont encore les plus grands maîtres de la science, vers lesquels nous conduisons ses disciples; ils sont encore la source des jouissances les plus pures et les plus élevées de notre nation, bien que l'on ait essayé, et non sans succès, de refroidir ces jouissances, en offrant au public musical les ouvrages empreints des artifices les plus séduisans des compositeurs italiens. Du reste, cette circonstance, qu'aujourd'hui l'art étranger n'a plus de temple en Allemagne aux dépens de l'art musical, cette circonstance même pourrait nous rendre dignes de l'honneur d'appartenir à une époque à laquelle ces deux grands hommes ont attaché leurs noms.

Ainsi, c'est cette époque, c'est la vie et le mouvement dans le monde musical depuis Haydn et Mozart, que nous avons à décrire ici. Mais plus ce temps est riche en phénomènes importans dans presque toutes les branches du vaste domaine de l'art, plus il nous paraît nécessaire de mettre un certain ordre dans notre exposé.

Distinguons donc d'abord dans la musique, en général, la partie pratique et la partie théorique, et admettons que la première comprend tout ce qui tient aux sons, c'est-à-dire à l'exécution, savoir : le chant, la partie instrumentale, et la composition musicale; et que la seconde partie renferme tout ce qui a trait aux doctrines et à l'ordre scientifique de la musique, savoir : la théorie de l'art, et la méthode d'enseignement.

Mais comme ces divisions se prêtent encore, par leur nature, à des subdivisions, et qu'il est notamment d'une grande importance de distinguer la musique *populaire* de la musique considérée comme *art* (ce mot pris dans son acception rigoureuse), nous nous proposons de classer ces diverses matières de la manière suivante, en partant toujours des deux grandes divisions que nous

avons indiquées en premier lieu. En ce qui concerne L'EXÉCUTION, nous traiterons donc de la *musique populaire :*

1°. Comme chant; 2° comme musique instrumentale. Et nous diviserons la musique considérée *comme art :*

1°. En musique d'église; 2° en musique de concerts; 3° en musique dramatique; 4° en composition musicale.

Quant A LA PARTIE THÉORIQUE, il nous paraît convenable de rattacher nos subdivisions aux différentes branches de la littérature musicale qui se compose principalement, 1° de l'histoire de la musique; 2° de la théorie de l'harmonie et de l'*æsthétique musicale* (1); 3° des méthodes d'enseignement; 4° de la critique.

Au surplus, pour rendre à nos lecteurs ces divisions plus faciles à saisir, nous avons formé le tableau ci-après, sur lequel il leur suffira de jeter un coup-d'œil pour les classer aisément dans la mémoire.

<table>
<tr><th colspan="3">LA MUSIQUE DIVISÉE EN</th></tr>
<tr><th colspan="2">PARTIE PRATIQUE,
OU EXÉCUTION QUI COMPREND</th><th>PARTIE THÉORIQUE,
QUI COMPREND</th></tr>
<tr><td colspan="2">Tout ce qui tient aux sons ou à l'exécution,
Savoir : le chant, la partie instrumentale, et la composition.</td><td>Tout ce qui tient aux doctrines et à l'ordre scientifique de l'art,
Savoir : la Théorie de l'art, et la méthode d'enseignement.</td></tr>
<tr><td>La musique populaire.</td><td>Chant.
Musique instrumentale.</td><td rowspan="3">L'Histoire de la musique.
La Théorie de l'harmonie et l'æsthetique musicale (1).
La Méthode d'enseignement.
La Critique.</td></tr>
<tr><td>La musique considérée comme art (ce mot pris dans son acception rigoureuse).</td><td>Musique d'église.
Mus. de concert.
Mus. dramatique.
Comme composition.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Nota. Quoique le chant ne soit pas nommément indiqué dans les quatre chapitres relatifs à la musique considérée comme art, il est entendu qu'il en sera question dans chacun de ces chapitres, suivant qu'il y aura lieu d'en parler.</td></tr>
</table>

(1) Comme ce mot *æsthétique* est peu en usage, on croit devoir rappeler ici qu'il veut dire *théorie des arts fondée sur la nature et le goût.*

SUR LES DIVERSES ESPÈCES DE FLUTES

DE L'ANTIQUITÉ ET DES TEMPS MODERNES.

On ne parle guère d'un instrument quelconque sans chercher son origine, et l'on se contente d'ordinaire, pour cette origine, de quelque fable de l'antiquité, qu'on répète gravement comme si l'on y croyait. On pense bien que les flûtes, qui jouaient un si grand rôle dans la musique des Grecs et des Latins, ont aussi leur origine sacrée et mystérieuse. Mais, comme toutes les fables des anciens, elle a ses contradictions. D'après une tradition, Marsyas, fils d'Æagre, né à Célène, en Phrygie, aurait été l'inventeur de la flûte; mais quelques poètes assurent que Minerve reçut cet instrument des mains de Mercure, et en joua d'abord avec passion; mais s'étant aperçue que l'action de souffler dans le tuyau enflait ses joues, et gâtait la régularité de ses traits, de dépit elle jeta l'instrument loin d'elle. Marsyas, dont Ovide a fait un satyre, trouva cette flûte, devint habile dans l'art d'en tirer des sons, et osa défier Apollon. Ce dieu l'ayant vaincu, le fit écorcher vif, de droit divin, et le changea en fleuve de son nom. L'instrument dont il s'agit était la *flûte droite*, qui a été connue depuis sous le nom de *flûte à bec*, et que les Grecs désignaient par le nom de *flûte phrygienne*.

Un autre genre de flûte qu'on nommait *syrinx*, et qui était composée de sept tuyaux d'inégale longueur, fut inventé dans l'Arcadie, par le dieu Pan, dieu des jardins. Son origine est encore plus merveilleuse que celle de la flûte phrygienne. Pan aimait passionnément la nymphe Syringe, qui, pour éviter ses poursuites, s'enfuit vers le fleuve Ladon. N'ayant pu le passer, elle implora le secours des nymphes ses sœurs, qui la chan-

gèrent en roseaux. Pan, au désespoir de cette métamorphose, les coupa sur-le-champ, et en fit une flûte dont il jouait sans cesse en gardant ses troupeaux. On connaît le vers de Virgile :

> Pan primus calamos cerâ conjungere plures
> Instituit.....

La plupart des savans ont cité ce témoignage comme irrécusable.

Quoiqu'il en soit de ces origines puériles, il paraît certain qu'à l'époque où la syrinx arcadienne était déjà en usage, la véritable flûte était encore inconnue aux Grecs de l'Europe et de l'Ionie; il paraît également démontré que plusieurs siècles auparavant, cet instrument était cultivé dans la Phénicie et dans l'Asie supérieure, d'où il a été introduit dans la Phrygie et dans l'Asie-Mineure. Homère ne fait mention des flûtes qu'en deux endroits de l'Iliade; dans l'Odyssée, où il n'est question que de l'Europe, il n'en parle pas. L'auteur des *Scholies*, publiées par Villoison, dit expressément qu'elles n'étaient connues que des Barbares; et dans un autre passage, il assure que la flûte était d'origine phrygienne, que les Troyens se servaient de flûtes près de leurs feux de garde, et que cet instrument n'est jamais cité comme ayant servi aux Grecs antérieurement à la prise de Troie. Dans le dix-huitième chant de l'Iliade, il est dit que des jeunes gens ont dansé au son des flûtes pendant qu'on allait chercher une fiancée. Ce passage fait voir seulement que, dans les villes de l'Ionie, on dansait dans ces fêtes au son des flûtes; mais par le scholiaste cité, il devient vraisemblable que les Ioniens ont pris leurs joueurs de flûte parmi les Lydiens leurs voisins, comme les Romains prenaient les leurs parmi les habitans de l'Etrurie. Plus tard, les Béotiens, et particulièrement les habitans de Thèbes, devinrent les joueurs de flûte les plus habiles de la Grèce.

Sans vouloir découvrir la première origine de la flûte, ce qui serait maintenant impossible, on peut se con-

vaincre que ses diverses espèces ont été prises par les Grecs chez les peuples orientaux. La flûte droite se trouve dans l'Inde, où elle paraît remonter à la plus haute antiquité. Les traités de musique des écrivains chinois les plus anciens, indiquent le même instrument, sous le nom de *Yo*. *La Dudka* de la Sibérie, est encore une flûte droite qui paraît remonter aux premiers temps des peuples de l'Asie septentrionale; l'Egypte nous offre aussi les variétés des flûtes dans ses monumens les plus antiques. Les Grecs étaient bien nouveaux en comparaison de tous les peuples primitifs de ces contrées : il y a donc lieu de croire qu'ils leur empruntèrent la flûte, comme la plupart de leurs instrumens et de leurs arts.

La flûte droite eut d'abord peu de trous, et rendait peu de sons différens, car tous les instrumens ont des bornes étroites dans leur origine. On a d'ailleurs, à cet égard, le témoignage des historiens et des poëtes. Horace confirme cette opinion dans ces vers :

> Tibia non est nunc aurichalcho vincta, tubæque
> Emula, sed tenuis, simplexque, foramine pauco
> Adspirare et adesse choris erat utilis, etc.

« La flûte ne fut pas toujours, comme aujourd'hui, » garnie en laiton et rivale de la trompette : mince, » d'une seule pièce, n'ayant que peu de trous, elle était » suffisante pour soutenir et accompagner les chœurs. »

Il est vraisemblable que son étendue s'accrut par la suite; mais j'ignore sur quel fondement l'abbé Barthélemi a fait dire à l'un des personnages de son voyage d'Anacharsis : *Nous avons des flûtes qui vont au-delà de la troisième octave*. J'avoue que ce fait me paraît fort douteux; je n'ai rien trouvé dans Athénée qui confirmât cette assertion.

Dans l'espèce des flûtes à bec, se rangeait la flûte double, ou composée de deux tuyaux. L'un de ces tuyaux s'appelait *sinistra*, c'est-à-dire gauche, parce qu'on le tenait de la main gauche. Il était ordinairement plus

court que l'autre, et rendait conséquemment des sons plus aigus; ce qui lui faisait donner le nom de *flûte féminine*. L'autre partie de la flûte double s'appelait *dextra*, parce qu'elle était tenue par la main droite. Elle rendait des sons graves, et était appelée à cause de cela *flûte masculine*. Cette flûte double a donné lieu à beaucoup de conjectures et de mauvais raisonnemens. Divers passages mis en tête des comédies de Térence, ont été l'origine de ces discussions, où les savans commentateurs faisaient preuve de beaucoup d'érudition en même temps que de beaucoup d'ignorance de la matière qu'ils traitaient. Je vais tâcher de jeter quelque lumière sur ce sujet obscur, que Saumaise et madame Dacier ont fort embrouillé.

Tous les manuscrits des comédies de Térence portent en tête de chaque pièce les inscriptions qu'on va lire.

ANDRIENNE : *Modos fecit Flaccus Claudii filius, tibiis paribus, dextris et sinistris*, c'est-à-dire : « Flaccus, fils » de Claudius, en a composé (de l'Andrienne) les modes » (les chants) pour des flûtes égales droites et gauches. »

L'EUNUQUE : *Modos fecit Flaccus Claudii filius, tibiis duabus dextris.* « Flaccus, fils de Claudius, en a composé » les modes (les chants) avec deux flûtes de la droite. »

HEAUTONTIMORUMENOS (celui qui se punit lui-même) : *Modos fecit Flaccus Claudii filius. Acta primum tibiis imparibus; deinde duabus dextris.* « Flaccus, fils de » Claudius, en a fait les modes avec des flûtes dissem- » blables aux premiers actes, et deux flûtes de la droite » aux suivans. »

LES ADELPHES : *Modos fecit Flaccus Claudii filius, tibiis serranis.* « Flaccus, fils de Claudius, en a fait les » modes avec des flûtes serraniennes (ou plutôt sarra- » niennes.) »

HÉCYRE : *Modos fecit Flaccus Claudii filius, tibiis paribus.* « Flaccus, fils de Claudius, en a composé les modes avec des flûtes semblables (ou égales.) »

PHORMION : *Modos fecit Flaccus Claudii filius, tibiis*

imparibus. « Flaccus, fils de Claudius, en a composé » les modes avec des flûtes dissemblables (ou inégales.) »

Le grammairien Ælius Donat, qui vivait dans le quatrième siècle, et qui fut le premier commentateur de Térence, est aussi le premier qui ait cherché l'explication de ces inscriptions. Ce qu'il en dit mérite quelque attention, parce que l'époque où il vivait était assez rapprochée du siècle de Térence pour que les traditions ne fussent pas entièrement perdues. Malheureusement la signification exacte des mots dont il se sert en parlant des modes et des instrumens de musique, n'est guère mieux connue que celle des expressions qui accompagnent les titres des comédies de Térence. Saumaise, qui a commenté à la fois et Térence et Donat, dans l'édition qu'il a donnée du comique latin, à Leyde, en 1662, dit dans l'avant-propos (*in didascaliam*) de l'Andrienne.

« Dans les anciennes comédies, les vers se compo- » saient sur la flûte (1). Les modes en étaient réglés par » quelque habile musicien. Tous les modes n'étaient pas » employés dans le même chant, mais ils étaient souvent » changés.

» Autrefois, lorsqu'on usait encore des modes simples » dans la musique, les flûtes étaient faites et disposées » de manière que *celles qui étaient égales servaient aux* » *mêmes modes.* Ainsi, il y avait différentes flûtes, à cause » de la variété des modes : les unes servaient au mode » *phrygien*, les autres au mode *dorien*, et les troisièmes, » différentes des précédentes, étaient destinées au mode » *lydien.*

» Les Romains conservèrent long-temps cet ancien » usage dans leur théâtre, même après que Pronomius, » de Thèbes, eût inventé des flûtes qui servaient à toute » espèce de modes. »

Au premier aspect, tout ce que dit ici Saumaise paraît assez raisonnable; cependant il est fort difficile de comprendre pourquoi l'on aurait réuni deux flûtes

qui auraient joué dans le même mode, puisqu'elles auraient produit l'effet de deux voix qui chantent à l'unisson. Deux flûtes pouvaient être égales, semblables et de même dimension, sans être percées de la même manière et sans appartenir au même mode. Il est à peu près impossible qu'on parvienne jamais à expliquer d'une manière satisfaisante l'usage de ces instrumens, qui étaient destinés à guider le débit des acteurs, et à les faire parler dans tel ou tel mode; mais il est certain que ce débit monotone et réglé ne pouvait être le même pour tous les personnages. Il est donc vraisemblable que deux flûtes égales ou semblables n'avaient pas la même modulation, et que le joueur de flûte changeait de mode en passant d'un tuyau à l'autre, lorsque l'interlocuteur changeait. Ce que dit Donat dans la préface des *Adelphes*, prouve ce que j'avance ici. Le passage est curieux; le voici : *Sæpe tamen mutatis per scenàm modis cantica mutavit, quod significat titulus scenæ, habens subjectas personis litteras* M. M. C. « Il (Flaccus) changea souvent » dans la scène les modes du chant, comme on le voit » par le titre de la comédie, où, après la liste des acteurs, on trouve les lettres M. M. C. » En effet, ces trois lettres signifient *mutatis modis cantici*, c'est-à-dire, *les modes du chant étant changés*. Le même auteur dit encore dans un fragment qui nous reste d'un traité qu'il avait fait sur la comédie : *Neque enim omnia iisdem modis in uno cantico agebantur, sed sæpè mutatis ut significant qui tres numeros in comœdiis ponunt, qui tres continent mutatos cantici illius.* « Ces pièces n'étaient pas » toujours jouées sur le même mode, et avec le même » chant; les modes changeaient, comme nous l'apprennent ceux qui mettent ces trois marques à la tête de » la comédie, M. M. C., lesquelles signifiaient que les » modes du chant sont changés. »

Mais il y a ici une plus grande difficulté, qui consiste dans le titre même. En effet, les flûtes doubles ne se distinguaient en *droite* et *gauche* que lorsqu'elles étaient inégales. La *flûte droite*, ou qui se jouait avec la main droite, était ordinairement la plus longue; elle était

percée d'un petit nombre de trous, et rendait des sons graves; la *flûte gauche*, ou qui se jouait avec la main gauche, était plus petite, percée d'un plus grand nombre de trous, rendait des sons plus aigus que la flûte droite. Lorsque les musiciens se servaient de ces flûtes inégales dans une comédie, on disait que la pièce avait été jouée *tibiis imparibus* (avec les flûtes inégales), ou *tibiis dextris et sinistris* (avec les flûtes droites et gauches.) Si les flûtes étaient égales et semblables, soit comme une grande double flûte ou *double droite*, soit comme une double petite flûte ou *double gauche*, comme cela arrivait souvent, on disait que la pièce avait été jouée *tibiis paribus dextris* (avec des flûtes égales droites): si c'était celles du son grave, ou *tibiis paribus sinistris* (avec des flûtes égales gauches), si c'était avec celles du son aigu. D'après ces faits, qui sont incontestables, je pense comme madame Dacier (*comédies de Térence*, t. 1, p. 6.), qu'il y a une faute dans les manuscrits, et qu'il faut lire dans le titre de l'*Andrienne*, *tibiis imparibus*, *dextris et sinistris*, au lieu de *tibiis paribus*, etc.; car, cette pièce n'a pu être jouée avec des *flûtes semblables* de sons graves et aigus. On verra plus loin que cette correction peut seule expliquer les titres des autres comédies.

NOTE.

(1) *Dans les anciennes comédies, les vers se composaient sur la flûte.* Il sera toujours difficile, si ce n'est impossible, de comprendre comment l'usage d'un instrument, et surtout de la flûte, pouvait être d'une utilité quelconque aux poètes pour la composition de leurs vers. Certes, ils n'en pouvaient tirer aucun secours, quant au rhythme, car les langues anciennes possédaient pour la poésie un mécanisme rhythmique qui manque absolument aux langues modernes, et ce mécanisme était indépendant du secours factice d'une flûte ou de tout autre instrument. Dira-t-on que la musique exaltait l'imagination du poète, et la disposait à l'inspiration?

Cela pourrait se concevoir, s'il s'agissait d'un genre de poésie qui exigeât une sorte de délire poétique, comme l'ode ou le dithyrambe; mais dans la comédie, dont il est question, il est plus nécessaire au poète d'avoir des idées justes et vraies que des sentimens passionnés, et le son de la flûte me semble n'avoir aucun rapport avec ces sortes d'idées. D'ailleurs, le poète ne pouvait jouer lui-même de cette flûte pendant qu'il composait ses vers; il fallait donc qu'il eût quelque joueur de flûte à son service; et ce musicien n'étant pas instruit des idées du poète, ni même des rhythmes qu'il voulait adopter, devait contrarier souvent ses inspirations. Tout cela est inexplicable.

FÉTIS.

(*La suite au numéro prochain.*)

BIOGRAPHIE.

Eximeno.

Eximeno (D. Antoine), jésuite espagnol et mathématicien, naquit en 1732, à Balbastro, dans l'Arragon. Les études qu'il fit à Salamanque, chez les Jésuites, furent si brillantes que ses maîtres ne négligèrent rien pour le fixer dans leur Société. Il y fut chargé d'enseigner les mathématiques. Lors de l'établissement de l'École militaire de Ségovie, le P. Eximeno en fut nommé professeur. Il remplit ces fonctions jusqu'à l'époque de la suppression des Jésuites, où il passa en Italie, et s'établit à Rome. La variété de ses connaissances ne tarda point à le lier avec tous les savans italiens, et plusieurs sociétés littéraires de l'Italie s'empressèrent de l'admettre dans leur sein. Il était connu dans celle des *Arcadiens*, sous le nom d'*Aristodemo Mégareo*. Il est mort à Rome en 1798, à l'âge de 66 ans. Les ouvrages

relatifs à la musique qu'il a publiés, sont 1° *Dell' origine della musica, colla storia del suo progresso, decadenza, e rinovazione.* Rome, 1774; in-4°. Il y attaque, avec raison, Rameau, et tous ceux qui cherchent dans de prétendus calculs mathématiques les bases d'un art, dont le but est de charmer l'oreille. Jusque là, tout est bien; mais il pousse son système jusqu'à proscrire la science des combinaisons harmoniques et du contre-point, et veut y substituer la prosodie exacte, dans le chant, comme un moyen d'effet plus certain et plus universel: erreur commune à presque tous les gens de lettres. Les Italiens ont dit du livre d'Eximeno: *Bizarro romanzo di musica, con cui vuol distruggere senza poter poi rifabricare.* (Voy. *Elogi italiani*, tom. VIII.) 2° *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il saggio fondamentale pratico di contrapunto del. R. padre Martini.* Rome, 1775; in-4° Le père Martini avait attaqué le système d'Eximeno dans son essai sur le contrepoint fugué; mais en prenant pour base de son ouvrage la tonalité du plain-chant, dont l'analogie avec la musique moderne est imperceptible pour quiconque n'est point initié dans l'art, ce savant musicien prêtait des armes à son adversaire, qui sut s'en servir habilement. Le doute qu'il se propose de resoudre, dit-il dans sa préface, est de savoir si le père Martini a publié son ouvrage comme un contrepoison du sien, ou comme un témoignage en sa faveur. C'est sous cette forme piquante qu'il combat en faveur de son opinion. On peut voir une analyse de cet ouvrage dans les *Efemeridi di Roma*, vol. IV, p. 321. François-Antoine Gutierez, chapelain du roi d'Espagne Charles IV, et maître de chapelle des religieuses de l'Incarnation à Madrid, a traduit en espagnol les traités de musique d'Eximeno, sous les titres suivans: 1° *Del Origen y reglas de la musica, con la Historia de su progresso, decadencia y restauracion.* Madrid, 1796; 3 vol. in-8°. 2° *Duda de D. Antonio Eximeno sobre el ensayo fondamental practico de contrapunto del M. R. P. M. Fr. Juan-Battista Martini.* Ibid., 1797; in-8°.

NOUVELLES DE PARIS.

Une indisposition subite de madame Damoreau a fait ajourner la première représentation de *Guillaume Tell*, nouvelle et importante production du génie de Rossini. Cette composition est attendue avec d'autant plus d'impatience, qu'on sait dans le monde que l'illustre *Pesarese* l'a écrite expressément pour la scène française, sans mélange d'aucun morceau de ses anciens ouvrages italiens. Les répétitions générales qui ont été faites de cet opéra ont démontré qu'il n'y a rien d'exagéré dans les éloges anticipés qu'on lui avait donnés. Le directeur de l'Académie royale de Musique a d'ailleurs fait monter l'ouvrage avec soin et n'a rien épargné pour que les accessoires fussent dignes d'une semblable production. L'impatience du public est extrême. Dès long-temps toute la salle est louée. On parle de loges qui auraient été acquises pour la première représentation moyennant le prix énorme de *cinq cents francs*. Malheureusement rien ne peut faire prévoir l'époque précise de cette représentation ; car l'indisposition de madame Damoreau est un enrouement, et l'on sait que ce mal est quelquefois très-opiniâtre.

— Le succès de *l'Illusion* se soutient à l'Opéra-Comique. La musique de cet ouvrage gagne à être entendue plusieurs fois, et le sujet de la pièce a un fonds d'intérêt qui rappelle le public.

On a mis en répétition au même théâtre *la Muette*, opéra en trois actes, musique de M. Carafa, et un autre opéra en un acte, dont le titre échappe à notre mémoire.

— Le concours de composition musicale pour le grand

exercices qu'ils contiennent, ils manquaient presque tous d'un exposé philosophique des principes techniques de la musique. Le contraire se remarque en ce qui concerne les instrumens; les principes de leur mécanisme ont été exposés plusieurs fois d'une manière satisfaisante; mais de nouveaux effets, de nouvelles difficultés sont ajoutés chaque jour à ce qu'on connaissait; ensorte qu'il est plus utile de publier des recueils d'exercices que des méthodes élémentaires. En ce qui concerne le piano, la France et l'Allemagne possèdent deux ouvrages qui semblent ne laisser rien à désirer sous le rapport de la classification des élémens: l'un est la méthode de M. Adam, l'autre est l'*école du piano* (Grosse forte piano Schule) d'Auguste-Eberhard Müller, ancien maître de chapelle à Weimar. Des éditions multipliées et toujours épuisées, attestent l'utilité de ces deux livres. Celui de M. Adam se fait particulièrement remarquer par la pureté des principes du doigté, et par une gradation parfaite des difficultés. Le mérite de cet ouvrage a été si bien reconnu par les étrangers, qu'il a été traduit dans presque toutes les langues de l'Europe. L'ouvrage de Müller, dont Czerny, de Vienne, a donné récemment la huitième édition, n'est pas connu en France, mais jouit en Allemagne d'une haute réputation. Il est plus analytique qu'aucun de ceux qui ont été publiés sur la même matière, et se termine par un bon traité d'accompagnement.

Outre ces deux méthodes classiques, on possède le *Gradus ad Parnassum*, de Clementi, ouvrage remarquable qu'un pianiste ne peut trop consulter; la méthode de Dussek, celle de Steibelt, l'excellent *Essai sur l'art de toucher le clavecin*, de Charles-Philippe-Emmanuel Bach; les exercices de Cramer, ceux de Moschelès; le cours d'étude, pour le piano de madame de Montgeroult, les études de Kalkbrenner, et beaucoup d'autres bons ouvrages que je pourrais citer, et qui me paraissent offrir tout ce qui est nécessaire pour apprendre à bien jouer du piano. Un seul livre me paraissait manquer à la littérature classique de cet instrument, livre qui se-

rait destiné aux professeurs, et qui contiendrait toute la partie philosophique de l'art, c'est-à-dire, des observations critiques sur les différentes qualités de son qu'on peut tirer d'un même instrument, des discussions sur les diverses méthodes de doigté, l'analyse des avantages et des désavantages du jeu lié et du jeu détaché selon les diverses circonstances, un aperçu de ce qui reste à faire pour porter l'exécution au plus haut point de perfection possible, et mille autres objets qui doivent fixer l'attention d'un grand professeur. J'avoue que l'annonce de la méthode de Hummel m'a fait croire qu'il avait rempli cette lacune, car cette tâche eût été digne de lui. Au lieu de cela, la méthode de ce grand artiste n'est basée que sur le plan plus ou moins modifié des méthodes connues, en ce qui concerne l'exposition des principes de l'art de toucher le piano, et ne renferme, quand au reste, qu'un recueil de traits et d'exercices plus ou moins neufs, plus ou moins difficiles. C'est un bon ouvrage, considéré sous ce dernier rapport, et nul doute qu'un élève doué de dispositions heureuses, ne parvienne à acquérir beaucoup d'habileté en l'étudiant attentivement; mais il existait déjà, comme je viens de le dire, bon nombre d'ouvrages qui pouvaient conduire au même but. Ce qui manque dans le livre de Hummel, ce sont des aperçus neufs, une certaine philosophie de l'art, et des préceptes plus développés. Tout y est en exemples, et le texte y est d'une concision désespérante pour ceux qui désirent des explications sur l'objet de leurs études. Sous ce rapport, l'ouvrage de Muller est d'une supériorité incontestable,

Hummel a cru devoir mêler dans sa première partie l'enseignement du piano au développement des principes de la musique : c'est un cadre vicieux. La lecture de la musique renferme tant de difficultés, qu'on ne peut en acquérir l'habitude sans en faire une étude sérieuse et spéciale; j'ai même démontré dans mon solfège, qu'il serait nécessaire de diviser son enseignement en ne mêlant point des choses qui sont absolument étrangères l'une à l'autre, telles que la connaissance des

signes, la mesure et l'intonation; car le mélange de toutes ces choses engendre au premier abord une complication qui décourage l'élève et qui s'oppose à ses progrès. Que doit-il donc résulter de la complication bien plus grande des difficultés du mécanisme d'un instrument, et de l'obligation de lire la musique sur deux lignes au lieu d'une? Je sais que ce mode d'enseignement est pratiqué par beaucoup de maîtres; mais c'est à cet usage si mal entendu qu'il faut attribuer le peu de solidité de la plupart des jeunes pianistes dans la lecture de la musique: Hummel ne devait pas partager une semblable erreur.

La seconde partie de la méthode est relative au doigté: la théorie de cette partie importante de l'art de toucher le piano y est traitée avec la même brièveté qu'on remarque dans la première. Tout y consiste à peu près en exercices. La disposition des objets ne me semble pas y être bien faite, car les batteries, les arpèges, et les combinaisons de traits en doubles et en triples notes y sont placés avant les gammes; c'est mettre les difficultés avant les choses faciles. Je n'ai pu découvrir ce qui a déterminé l'auteur du livre à adopter cette singulière disposition. J'ai remarqué aussi que dans l'énorme quantité de traits qui existe dans cette seconde partie, il se trouve peu de chose pour la main gauche, qui a cependant besoin de plus d'exercice que la droite.

La troisième partie, qui est relative aux ornemens du jeu et au style de l'exécution, renferme de bonnes observations. On peut dire qu'en général la méthode de Hummel contient les élémens d'un bon ouvrage, mais qu'ils n'ont pas été mis en œuvre avec toute la sagacité convenable.

FÉTIS.

ANNONCES.

Grande polonaise brillante pour le piano-forté, composée par Albert Sowinski; op. 16. Prix : 7 fr. 50 cent.

A Paris, chez les principaux marchands de musique, et chez l'auteur, rue-Neuve-Saint-Augustin, n. 41.

— *La Romance*, *la Hongroise*, *la Masourka*; variés en duo concertant pour harpe et violon; par Vernier, première harpe solo de l'Académie royale de Musique, membre de la Société des enfans d'Apollon.

Se vendent séparément, chez Vernier, rue de Bondy, n. 14.

— *Le Drapeau*, chant guerrier, composé par M. Bernon, de Lille; chez M. Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, à Paris, et chez M. Duveau, éditeur-marchand de musique à Lille.

— Variations brillantes pour le piano, composées et dédiées à madame Petit, professeur à l'Académie royale de Musique, par mademoiselle Elise Duveau.

A Lille, chez M. Duveau.

Musique des Deux Nuits, *publiée par Janet et Cotelle, éditeurs, marchands de musique du Roi, rue Saint-Honoré, n.* 123, *hôtel d'Aligre, et rue de Richelieu, n.* 92.

Avec accompagnement de piano.

N° 1. Chant bachique à trois voix : *Amis, buvons*, 2 fr. 50 c.

N. 3. Duo : *Bon, bon, bon! cela commence à merveille**, 5 fr.

N. 6 *bis*, le quatuor dit le *Carillon*, arrangé à trois voix, 4 fr. 50 c.

N. 11 *bis*. Stances des Menestrels à une voix.

N. 13. Air du troisième acte : *Voici de Saint-Dunstan*, 4 fr.

Toute la collection est gravée avec accompagnement de guitare.

Ouverture pour le piano, 4 fr. 50 c.

La même pour deux flûtes, par Berbiguier, 3 fr. 75 c.

Duvernoy. Fantaisie pour le piano sur le Carillon, 5 fr.

A. Adam. Mélange sur les motifs des *Deux Nuits*, pour le piano, œuvre 37, 5 fr.

Chaulieu, œuvre 87. Variations brillantes sur le chœur : *La belle nuit, la belle fête !* pour le piano, 5 fr.

Tolbecque. Premier et deuxième quadrilles pour le piano, sur les motifs des *Deux Nuits*; chaque quadrille, 3 fr. 75 c.

Nouvelles publications faites par Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Italien, n. 11.

Trio de l'*Esule di Roma*, musique de Donnizetti. *Murena il genitor*. F. F. B. ; 6 fr.

Beethoven. Rondo capriccio pour piano. Œuvre posthume ; 4 fr. 50 c.

Reissiger. Trois rondeaux pour le piano, doigtés brillans et faciles, n°s 1, 2 et 3 ; chaque séparé, 3 fr. 75 c.

Gondolier, la mer t'appelle, barcarole chantée dans *Marino Faliero* ; 2 fr.

Duo de *la Straniera*, musique de Bellini. *Serbo i tuoi*. S. T. ; 5 fr.

Martin. Sérénade pour trois cors en fa. Op. 14.

A. Adam. L'*Espagnole*, fantaisie, composée pour le piano, sur les plus jolis motifs du vaudeville intitulé *l'Espionne*.

Miné. Recueil de walses pour piano, violon, ou flûte, ou flageolet et basse (ad libitum).

POLÉMIQUE.

A M. Fétis, *Rédacteur de* la Revue musicale.

Laon, 1er août 1829.

Monsieur,

Je n'ai pu lire qu'avec un vif intérêt la courte dissertation analytique que vous donnez dans la *Revue* (1), d'un passage du quatuor en *ut* à trois quarts de Mozart, ainsi que la rectification que vous faites de l'harmonie de ce passage. Rien ne paraît plus juste et plus conséquent avec les règles du contrepoint et de l'harmonie, que le moyen extrêmement simple que vous employez, car vous ne changez dans ce passage qu'une seule valeur d'un tiers de mesure pour faire rentrer dans les règles ce singulier passage qui, *sans but*, renferme, dites-vous, d'*inconcevables dissonances qui déchirent l'oreille*. Vous dites aussi que *ce passage bizarre exerce depuis longtemps la sagacité des artistes qui en cherchent en vain l'explication*.

Quoique ce passage vous paraisse susceptible d'être blâmé, et quelque soit votre sentiment, celui de Sarti, quel que soit celui même que Cherubini, le compositeur le plus savant, le plus méthodique, et en même temps le plus hardi en innovations dans les ressources que présente l'harmonie, pourrait émettre sur le commencement de ce quatuor, je me permettrai de me ranger du côté de Mozart, et de prouver que cet étonnant génie a agi dans cette composition comme dans

(1) Tome v, page 601.

toutes celles que l'on connaît de lui, avec connaissance de cause dans l'emploi sans préparation des dissonances que, quelquefois, l'on trouve dans ses ouvrages; car je pense qu'il a voulu écrire ainsi ce passage, et qu'il se serait bien gardé de le mettre au jour s'il en eût pu croire l'effet aussi déchirant que les puristes en harmonie se plaisent à le qualifier. Peut-être direz-vous qu'une aveugle présomption me porte à vouloir justifier Mozart. Non, Monsieur. Le génie de Mozart n'a pas besoin de mon faible secours. Il vient dans cette lutte escorté de son immense supériorité. Je n'entreprends donc de le justifier qu'en faveur de l'art musical qui, ainsi que vous le savez, ne peut rester stationnaire, et dont Mozart a reculé les bornes bien au-delà des limites que jusqu'à lui les règles avaient prescrites.

Vous ne pouvez être blâmé, Monsieur, d'avoir examiné et jugé ce passage en professeur de contrepoint et d'harmonie. Certes, nul ne contestera à l'un des plus érudits professeurs de l'Ecole royale, et en même temps de l'époque actuelle, ce droit que s'arroge souvent le faible amateur; mais était-ce ainsi que le judicieux auteur des articles précieux de la *Revue* devait en juger, lui, dont les idées philosophiques répandues dans ses écrits sur l'art musical, sont de nature à faire luire la vérité au milieu d'une foule d'erreurs? Vous, Monsieur, qui par l'étendue de vos connaissances, pouvez résoudre plusieurs questions restées indécises jusqu'à ce jour, vous ne dédaignez pas de descendre au rôle des partisans du système de Rameau, qui condamnaient tout ce qui ne s'accordait pas avec les règles de leur patron! Ne pourrait-on pas inférer de votre jugement sur ce passage, que tout ce qui n'est pas conforme aux règles prescrites jusqu'actuellement, doit être rejeté comme bizarre, choquant, dur et mauvais? Ne peut-on donc émettre en musique de nouvelles formes mélodiques ou harmoniques, sans encourir le blâme des sévères conservateurs de la pureté scientifique des procédés connus, procédés que la marche ambitieuse de l'art rejette, il est vrai, souvent à tort (*a*)?

Mais comment justifierez-vous Mozart, me direz-vous, *des fautes grossières* qu'on remarque dans ce passage? Je répondrai d'abord, que je ne vois dans cette partie du quatuor en *ut* qu'une disposition nouvelle d'harmonie, qu'un enchaînement de modulations propres à faire desirer à l'auditeur le développement de ces mêmes modulations dans le cours du morceau. Donc je n'y vois que de la hardiesse, que de la nouveauté, et nulle cause de bizarrerie, et encore bien moins des fautes d'harmonie; car dès que l'auditeur peut apprécier la modulation, soit que celle-ci marche ou qu'elle tende à se reposer ou à passer à d'autres modulations qui lui sont relatives, cet auditeur éprouve un plaisir et une satisfaction qui l'attachent d'autant plus à la conduite du morceau, que le développement en a été moins commun et en quelque sorte inattendu. Que si nous discutons sur la pureté et l'exactitude des formes employées dans ce passage, j'exposerai que si l'imitation que font ici les trois parties entre elles n'est pas exacte, on ne peut en blâmer Mozart, parce que, dans le style libre, l'imitation est de toute autre nature que dans le style sévère; et certes, on ne pourra contester que le style du quatuor ne soit pas le plus libre de toute composition de chambre, puisque les quatre instrumens sont autant de voix qui ne craignent point la difficulté d'intonation, et que les effets que l'auditeur attend d'eux ne sont autres que ceux provenant de la fraîcheur des idées, de la variété, de la nouveauté et de l'entrelacement des parties. Il est vrai qu'à ces diverses propriétés de la composition, doivent être jointes une pureté et une correction de style assez soutenues, mais non tellement régulières qu'elles puissent causer l'ennui, ou ne pas même captiver l'attention. L'imitation dans le style instrumental n'est donc pas astreinte à une rigueur qu'exige le style *a capella*. De plus, le style instrumental admet tel ou tel intervalle mélodique ou harmonique que réprouve l'oreille dans le style purement vocal. Peu importe dans le style instrumental que les parties ne fassent qu'indiquer une idée, une imitation, si la contexture entière du mor-

ceau de musique satisfait l'auditeur par la hardiesse ou l'originalité des moyens employés par le compositeur. Mais, me direz-vous, c'est precisément parce que l'oreille est offensée par des dissonances non préparees, que ce passage d'harmonie, de sa nature, est intolérable à l'audition. A cela je répondrai que le sens de l'ouïe a, dans chaque individu, son degré d'education musicale, ses prédilections, ses préventions même, résultats de cette même éducation; car on ne peut disconvenir que toute oreille bien exercée a encore ses habitudes d'audition, habitudes qui changent avec le temps et les circonstances où les individus qui entendent souvent de la musique se trouvent placés. Peut-on croire que celui qui n'aurait entendu de sa vie que de la musique d'église ou des contredanses, soit apte à entendre, de manière à en juger sainement, la musique d'un grand opéra ou d'un opéra comique? Or, le cas est ici le même par rapport au passage de Mozart. Cet auteur toujours pur, écrivant toujours correctement, se permet une hardiesse, une innovation, et, le comparant avec lui-même, vous le taxez d'irrégularité, de bizarrerie, pour ne pas dire plus! Non, Mozart n'a pas voulu être bizarre, il n'a voulu qu'innover; il n'a fait, dans ce passage, que ce que trente ou quarante ans plus tard les compositeurs ne craignent pas de faire à tout instant, et le plus souvent avec beaucoup moins de raison que lui, parce que les Mozarts sont infiniment plus rares que les *innovateurs*, quelque mérite que ceux-ci puissent avoir d'ailleurs.

Je ne disconviendrai pas, Monsieur, que la rectification que vous donnez de ce passage ne soit on ne peut plus parfaite; je dirai plus: elle satisfera davantage l'oreille habituée à entendre de la musique suave, savamment et correctement écrite; mais s'en suit-il que ce passage, tel que Mozart l'a écrit, soit bizarre et incorrect? Non, et, sous le rapport de l'harmonie, voici mes raisons. Nous ne sommes plus au temps où, se traînant dans les chemins battus, un compositeur instruit ne voi que dans l'arrangement, la marche, et la dispositio des parties, selon les règles, des effets que produisent ls

préparations et les résolutions des dissonances. Les *appoggiatures*, les *notes changées*, que depuis un quart de siècle on a tant prodiguées dans tous les styles, ont accoutumé le public musical à ne plus s'en tenir aux notes effectives de l'harmonie. Les tenues de notes dans les instrumens à vent, et surtout les tenues dans la partie grave appelées *tasto solo*, tenues que l'on transporte souvent dans la partie aigue et même dans les parties médiaires, ont tellement reculé les bornes de l'harmonie, que présentement *la force tonale* que ces tenues font souvent prévaloir, *la force tonale*, dis-je, est tout. De nos jours elle a tant d'empire, que le compositeur moderne, par une impulsion dont peut-être il ne cherche pas à se rendre compte, néglige la pureté des formes dans l'emploi des effets qu'il veut produire, parce que ces effets tiennent essentiellement à la tonalité des modulations qu'il emploie. Rossini a mis le comble à cette nouvelle manière de considérer l'harmonie. Il a plu généralement, et il a dû plaire, parce que ce sont précisément ces innovations d'effets qui l'ont placé hors de la ligne, que jusqu'à lui des compositeurs plus soigneux de leur réputation de savans et de puristes, se sont bien gardé de franchir, d'abord parce qu'ils ne l'osaient, et qu'ensuite il leur manquait cette heureuse audace et cette espèce de génie qui ne peuvent plaire que lorsqu'elles sont accompagnées de formes agréables et séduisantes. Dans le passage en question, Mozart n'a fait qu'agir dans le principe de la tonalité, et avant lui un homme étonnant dans son genre, J.-S. Bach, a employé dans ses préludes, ses fugues, et autres compositions, toute dissonance et toute note changée avec une telle hardiesse, que les soi-disant puristes se garderaient bien de le proposer comme modèle à suivre. Dans ses fugues, Handel a de pareilles irrégularités contre les règles, et plusieurs compositeurs n'ont pas craint de les considérer comme des fautes graves, parce qu'ils n'ont vu dans ces sortes d'emplois de dissonance que la rigidité de la règle, et non la force tonale qui justifiait la hardiesse de l'emploi, puisque la modulation n'en acquérait que plus de force ou d'originalité.

Dans le passage de Mozart, le *la* naturel qui entre au second temps de la seconde mesure du premier violon, détruit-il la sensation du mode de *sol* mineur, et ne prépare-t-il pas l'oreille à l'accord du triton qui suit au troisième temps de la mesure, et à l'accord de septième pour sixte, qui vient au premier temps de la troisième mesure? L'oreille peut-elle considérer ce *la*, qui forme une longue tenue, comme étranger à la tonalité? Non. L'auditeur sent la modulation. Le mode dans lequel elle existe lui est connu; donc il n'y a, de la part de Mozart, qu'un effet de surprise de modulation, et, si l'on veut soutenir que ce *la* forme sans préparation une dissonance de neuvième sur le *sol* qui est dans l'alto, je dis que ce *sol* est une note d'*appoggiature* pour le fa♯ qui suit, et que d'ailleurs le second temps d'une mesure à trois temps n'est point un temps fort quand le premier n'est pas muet, mais un temps très-faible par rapport au premier et au dernier de la mesure, surtout dans le cas dont il s'agit, et que l'on doit considérer ainsi ce *sol* qui précède le fa♯, et de même le *fa* naturel qui, dans la sixième mesure de cette même partie d'alto, tient lieu du *mi* qui le suit.

Quant à l'enchaînement des modulations employées dans ce passage, personne ne pourra contester que, dans un mouvement *adagio*, l'oreille ne soit préparée à recevoir peu à peu l'impression de chacune d'elles qui se trouve en analogie plus ou moins directe avec le mode d'*ut* mineur dans lequel ce quatuor débute : ainsi, on ne pourra taxer Mozart d'avoir écrit ce passage sans but, et sans se rendre compte de ce qu'il faisait, même selon les règles reçues. Ce grand homme possédait à un degré des plus éminens la science harmonique et le génie de la composition. Ses ouvrages l'ont placé au-dessus de ses prédécesseurs et de ses contemporains. Dans le passage du quatuor en *ut* cité ci-dessus, on voit que, par la lecture méditée des œuvres de Handel, de Bach et autres auteurs, Mozart avait acquis la conviction que la force tonale est au-dessus de toutes les règles qui ont été faites précisément dans la vue de déterminer cette même

force tonale. Les règles ont dû varier, et en effet ont varié depuis le neuvième siècle jusqu'à nos jours, toutes les fois qu'un génie hardi et heureux s'est permis de les enfreindre, parce-que ces mêmes règles le tenaient beaucoup trop à l'étroit. Ce n'est pas au savant rédacteur de la *Revue musicale*, que je rappellerai les époques où la tonalité a conquis ses droits et les a fait prévaloir en dépit des règles que les auteurs didactiques établissaient en raison de l'extension de ses prérogatives dans le domaine de l'harmonie. Vous remarquerez, Monsieur, que c'est précisément l'abus que l'on fait présentement de cette même force tonale, qui a engendré le nouveau style de composition musicale qui flatte maintenant le public payant et tributaire de notre scène lyrique. Ce public n'est plus apte à entendre avec tranquillité et avec discernement les belles compositions de Mozart, de Haydn, de Chérubini et de quelques anciens maîtres. Il est vrai que des compositeurs de grand mérite, tels que Rossini, Boieldieu, Auber et quelques autres, captivent à juste titre ce même public, séduit par leurs compositions remplies de charme et d'élégance. Mais que les jeunes gens qui embrassent la carrière de la composition y prennent garde! ces modèles sont modernes; ils deviennent rares, et ils le deviendront d'autant plus que le genre actuel de composition paraissant moins sevère, plus libre, plus facile à quiconque se croit du génie, les jeunes gens qui s'y livreront ne pourront croire que ce n'est que par les bonnes études, et principalement celle des divers styles que les auteurs modernes cités ci-dessus sont parvenus au premier rang que présentement ils tiennent.

Je vous prie, Monsieur, de ne voir dans cette lettre, beaucoup trop longue, au sujet d'un accord de *sixte quinte*, que mon amour pour les innovations raisonnables et raisonnées en musique, et particulièrement l'estime que je vous ai vouée.
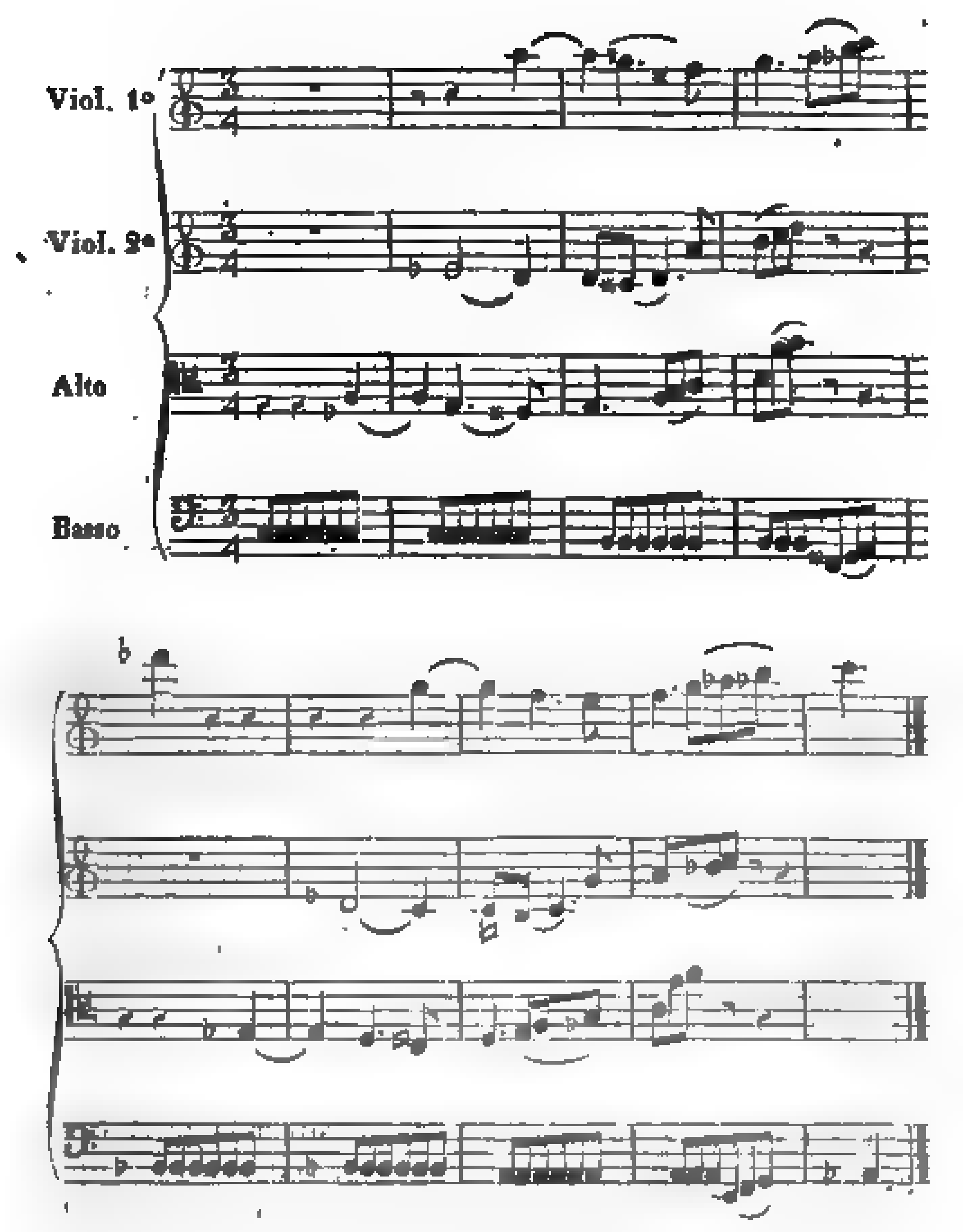
J'ai l'honneur d'être votre très-humble serviteur.

PERNE.

NOTE.

(*a*) Ce n'est point comme professeur de contrepoint que j'ai blâmé le passage du quatuor de Mozart dont il s'agit; car je n'ai songé à la règle violée que parce que mon oreille a été blessée. Que dis-je? il n'est même point question de mon sentiment dans cette affaire. Il y a environ cinquante ans que le quatuor de Mozart a été publié; amateurs et professeurs se sont tous élevés contre ce passage, sans s'informer si l'harmonie et la construction scientifique en étaient irrégulières, mais seulement guidés par un sentiment intime des convenances harmoniques. Dans l'examen qu'on en a fait ensuite, on n'a pu découvrir le principe du mauvais effet qui résulte de la construction de ce passage; je l'ai soumise à l'analyse des règles du contrepoint, et j'ai trouvé, par l'application d'une de ces règles, une correction qui a l'avantage de régulariser la forme mélodique, en même temps qu'elle rend l'harmonie meilleure : voilà tout. On voit, par cette explication, que le sentiment a précédé la réflexion dans cette affaire. Or, il n'y a jamais rien à opposer au témoignage de l'oreille.

Je n'ai point eu la prétention de corriger l'ouvrage d'un homme de génie tel que Mozart; on sait quelle est mon admiration pour ce grand homme: mais j'ai voulu montrer l'origine d'un effet d'harmonie désagréable échappé à sa plume. Si j'avais eu l'intention de corriger tout ce qu'il y a de choquant dans ce passage, j'aurais eu beaucoup à faire. Par exemple, l'*ut* ♯ du second violon à la troisième mesure, et le *fa* ♯ du premier violon, dans la même mesure, forment des rencontres harmoniques peu agréables, qu'il eût été facile d'éviter, en ne donnant à ces notes que des valeurs de croches, de la manière suivante :



Mais ici la *forme tonale*, dont parle M. Perne, se fait sentir, et excuse les duretés; c'est pourquoi je n'en ai pas fait mention.

Plus loin, la fausse relation qui existe entre les *si* bécarre du second violon, de l'alto et de la basse, et le *si* bémol du

premier violon, pouvait être évitée par un autre léger changement; cette fausse relation blesse précisément la *forme tonale* dont il est question; mais je n'en ai rien dit parce qu'elle entre évidemment dans le plan de Mozart, et parce que, encore une fois, je n'ai point prétendu corriger ses idées. Dans la correction que j'ai proposée, j'ai voulu faire voir que le mauvais effet vient de la blanche du premier violon, qui, sans but, gâte la forme mélodique, comme elle blesse l'oreille sous le rapport harmonique.

Je ne terminerai pas ces observations sans offrir à M. Perne mes remercimens pour la politesse qui règne dans les siennes.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Première représentation de Guillaume Tell,

Opéra en quatre actes, paroles de MM. Jouy et Bis, musique de Rossini.

C'est en vain qu'on essaye de mesurer la portée du génie: son domaine est sans bornes. S'il semble quelquefois se donner des limites, c'est qu'il s'ignore lui-même; c'est que l'heure n'est point venue qui doit lui révéler sa puissance. Il se peut même qu'elle ne vienne pas; car le génie ne fait pas toujours ce qu'il peut: les circonstances lui manquent, ou la paresse l'endort; mais si jamais il se réveille, attendez tout de lui. Raphaël était né le premier des peintres, et pourtant son

pinceau n'avait tracé sur la toile, sous l'emblème des madones, que le portrait de sa maîtresse, image ravissante empreinte de ce charme indéfinissable que le talent seul peut produire, mais qui ne montrait pas toute la force du grand artiste. Tout a coup la vue des travaux de Michel-Ange lui indique une route nouvelle, route d'expression et de poésie, où de grands défauts sont a côte de beautés sublimes: c'est un trait de lumière; l'œil de l'aigle a tout vu, tout apprécié : les défauts seront évités, les beautés seront plus grandes, et Raphael n'aura point de rival.

A quoi pensais-je donc, quand j'écrivis, en parlant de la musique du *Comte Ory :* « La nature n'accorde aux » individus les mieux organisés qu'un certain nombre » d'idées particulières plus ou moins considérables? » Qu'on les dépense en peu d'années ou dans le cours » d'une longue vie, peu importe : quand le cercle est » parcouru, il faut recommencer. Heureux ceux qui, » comme Rossini, ont été traités en enfans gâtés, à qui » l'on ne refuse rien de ce qui peut être donné! Que » pourrait-il ajouter à sa gloire? Que pourrait-il faire » qui rendît sa réputation plus universelle? » Ce qu'il pouvait ajouter à sa gloire! *Guillaume Tell*, gloire nouvelle et plus grande, qui révèle un second genie dans le même homme. Ce qu'il pouvait faire! *Guillaume Tell*, où, sacrifiant sans peine ses anciennes habitudes et ses penchans, il a multiplié les creations les plus dramatiques, respecté les convenances de la scène française, sans nuire à sa fantaisie, et trouvé mille moyens d'effets nouveaux et piquans que ses autres compositions n'annonçaient point. Voilà ce qu'il a fait: mais qui pouvait le prévoir? Admirateur sincère du génie de Rossini, de ce genie qui a verse à pleines mains dans un grand nombre d'opéras les trésors de l'imagination la plus féconde et la plus brillante, j'ai regretté, dans les premiers numéros de la *Revue musicale*, qu'il eût souvent abusé des dons de la nature, qu il eût gâte de beaux ouvrages par l'emploi de moyens factices qui annonçaient peu de conscience musicale, et qu'il eût traité son

art avec le même mépris qu'il avait pour ses auditeurs. L'anathème fut lancé contre moi par ses amis; mais lui, dont l'esprit est aussi fin que le génie est élevé, me fit une meilleure réponse en faisant paraître *Moïse*, composition admirable, où les défauts avaient fait place à de grandes beautés dramatiques. Je rendis hommage à cette victoire d'un grand artiste sur lui-même, et je crus qu'il avait fait tout ce qui était en son pouvoir. Chacun le pensait comme moi; mais *Guillaume Tell* manifeste un homme nouveau dans le même homme, et démontre que *c'est en vain qu'on prétend mesurer la portée du génie.* Cette production ouvre une carrière nouvelle à Rossini. Celui qui a pu se modifier ainsi, peut multiplier ses prodiges, et fournir long-temps un aliment à l'admiration des vrais amis de l'art musical.

Le sujet de *Guillaume Tell* est trop connu pour qu'il soit nécessaire d'en donner ici une analyse détaillée; je me bornerai à dire comment les poètes ont préparé les situations pour le développement des inspirations du musicien. Ces situations ont été dessinées à grands traits par Schiller; mais tant d'accessoires, riches d'imagination et de physionomie locale, se groupent dans son drame avec ces situations principales, qu'il n'était pas possible de les faire passer dans une pièce destinée à la musique, sans dépasser les bornes de la durée d'un spectacle. Le nouvel opéra n'est donc point une traduction du *Guillaume-Tell* de Schiller, mais une esquisse de ses situations principales; esquisse qui devait devenir un superbe tableau dans les mains du compositeur.

La plus grande partie du premier acte dans la pièce de MM. Jouy et Bis n'est remplie que par des détails qui ont le défaut de manquer d'action. Le théâtre représente un plateau sur lequel se trouve la maison de Tell et quelques chalets. Guillaume Tell, Hedwige, sa femme, et Jemmy, son fils, sont occupés de travaux rustiques. Des ouvriers embellissent la demeure de quelques nouveaux époux. Le vieux Melchtal descend de

la montagne, soutenu par son fils Arnold, et suivi d'une foule de paysans; une fête se prépare. Dans le lointain, le bruit d'une chasse se fait entendre; les paysans se dispersent, et Guillaume Tell entre dans sa chaumière avec sa famille et le vieux Melchtal. Resté seul, Arnold parle des maux que lui cause l'amour insensé qu'il a conçu pour Mathilde, princesse du sang impérial, qu'il a preservée de la mort dans une avalanche, et qui habite près de lui dans la ville d'Altorf. Cet amour, introduit dans un sujet aussi dramatique que celui de *Guillaume Tell*, a paru généralement déplacé. S'il s'agissait d'un drame régulier, la critique serait juste; mais il ne faut pas oublier que les poètes écrivaient pour la musique, qui ne peut exister que par des oppositions, et que cet amour était le seul moyen qui existât pour trouver la variété de couleurs dont le musicien avait besoin. Sans lui, Arnold serait un second Guillaume Tell, et le compositeur n'aurait eu qu'à exprimer des sentimens énergiques, ce qui l'eût jeté dans la monotonie. C'est ce même amour qui amène le superbe duo du premier acte entre Guillaume Tell et Arnold, l'autre duo si suave du second acte entre Mathilde et le même Arnold, et le merveilleux trio qui le suit. Sachons gré aux poètes qui ont fourni à Rossini l'occasion de déployer dans ces morceaux toutes les ressources de son génie et de son talent.

Guillaume Tell a conçu des soupçons sur Arnold; il vient le trouver pour sonder ses sentimens, et c'est ce qui amène le duo dont j'ai parlé. Dans cette scène, Guillaume Tell cherche à ranimer l'amour de la patrie dans le cœur d'Arnold, et lui fait entrevoir ses projets pour la délivrance de son pays. Mais bientôt Arnold lui échappe; la fête des pasteurs commence, et le vieux Melchtal bénit les nouveaux époux. Cette fête est interrompue par l'arrivée d'un pâtre qui a été blessé en défendant sa fille contre un ravisseur, soldat de Gessler. Des soldats sont à sa poursuite; un seul moyen lui reste pour échapper au péril qui le menace: c'est de passer de l'autre côté du lac, où l'attend un asile. Mais le pas-

sage est dangereux, et le batelier n'ose s'y hasarder. Guillaume Tell, qui arrive dans le moment, n'hésite point à se dévouer; il saisit la rame du batelier, et disparaît avec le pâtre. Les soldats, témoins de sa fuite et ne pouvant s'y opposer, veulent forcer les habitans à révéler son nom. Le vieux Melchtal répond qu'il n'est point de délateur parmi les Suisses. Les soldats irrités s'emparent du vieillard, et l'emmènent prisonnier, malgré la résistance des paysans. Cette scène termine le finale du premier acte.

Le second est plus simple et plus dramatique : s'ouvre par un tableau de chasse d'un bel effet. Le théâtre représente un plateau élevé; dans le fond, on aperçoit le lac des quatre cantons encaissé dans de hautes montagnes. Mathilde s'éloigne du groupe des chasseurs pour se rapprocher d'Arnold qu'elle a aperçu. Il est nuit. Arnold s'approche, et Mathilde laisse échapper l'aveu de sa tendresse pour lui. Cette scène d'amour est troublée par l'arrivée de Guillaume Tell et de Walter, vieillard du canton d'Unterwald. Mathilde s'éloigne, et Guillaume Tell, qui a deviné son secret, reproche au fils de Melchtal son amour insensé et l'oubli de ses devoirs. Arnold reçoit avec hauteur les avis qu'on lui donne. Mais tout à coup il apprend la mort de son père, qui est tombé sous les coups de Gessler. Son désespoir et les exhortations de ses amis donnent lieu à l'une des scènes les plus pathétiques qu'on puisse imaginer. Arnold sort de son abattement par le desir de la vengeance. Le reste de la scène, où les trois Suisses jurent de se sacrifier pour affranchir leur patrie du joug de ses oppresseurs, et la scène suivante, où les habitans des cantons d'Unterwald, de Schwitz et d'Ury, viennent se réunir à eux par divers chemins pour faire le même serment; ces scènes, dis-je, sont prises de Schiller, et produisent le plus grand effet. Jusque-là tout est bien; il n'en est pas de même des derniers actes.

La conception du *Guillaume Tell* de Schiller est digne d'admiration par la couleur locale et la vérité de mœurs

dont elle est empreinte. Le héros de la Suisse et ses compatriotes ne sont point des conspirateurs, mais des hommes simples, réduits au désespoir par leurs oppresseurs, et qui ne prennent les armes que pour se soustraire à des maux insupportables. Par cela même ils sont intéressans. Mais il n'en est point ainsi dans le nouvel opéra : Guillaume Tell y est un matamore qui fait parade de ses sentimens, qui affecte l'allure d'un chef de parti, et qui vient imprudemment braver Gessler au milieu de ses soldats. Dans le drame allemand, le hasard l'amène dans un lieu devenu solitaire, depuis qu'un ordre insensé du gouverneur oblige les habitans à s'y incliner devant un bonnet mis au bout d'un pieu. Le cœur généreux de Guillaume Tell se soulève à l'idée d'une pareille humiliation ; il s'y refuse ; on l'arrête ; et bientôt, pour sauver la vie de son fils et la sienne, on l'oblige à courir les risques de donner la mort à son enfant. Le plus vif intérêt s'attache à cette victime d'un despotisme furieux. Mais comment le même intérêt pourrait-il exister pour un fou, qui, connaissant les dangers qui l'attendent, vient s'y jeter étourdiment avec son fils, et, sans nécessité, vient donner, devant Gessler, sa cour et ses satellites, le spectacle de sa désobéissance. Tantôt il recommandait à Arnold de ne point faire d'imprudence, et de réserver son courage pour des occasions utiles ; le voilà maintenant qui oublie ses préceptes, lui qui devrait cacher sa vie dans la solitude de sa chaumière, puisqu'il s'est exposé le même jour à la colère du gouverneur, en sauvant le pâtre à la vue des soldats. Il faut en convenir, tout cela manque de raison. Le malheur de Guillaume Tell n'inspire point de pitié, parce qu'il est mérité. L'effet de la scène principale du sujet est manqué, et les belles inspirations du musicien sont perdues, parce qu'elles ont à lutter contre la mauvaise impression d'une situation fausse. Cela est d'autant plus fâcheux, que dans cette scène réside tout le troisième acte, et même toute la pièce. Après elle, il n'y a plus d'espoir de ranimer l'intérêt ; car il ne reste que la mort de Gessler pour le quatrième acte. Il ne faut

donc pas s'étonner de l'effet décroissant du nouvel opéra. Un public nombreux de spectateurs français ne sera jamais assez captivé par l'attrait de la musique pour oublier en sa faveur les défauts du poème : or, les défauts sont bien grands dans la pièce de MM. Jouy et Bis.

Parlons de la musique, objet plus important pour mes lecteurs. Des ouvertures médiocres servent souvent d'introduction à de beaux opéras, parce que ces morceaux sont les derniers que les compositeurs écrivent. Fatigué, épuisé par un long travail, le musicien ne fait son ouverture qu'avec dégoût ; sa verve est évaporée : il ne sent qu'un besoin, c'est celui du repos. Certes, jamais le repos ne fut plus nécessaire qu'après avoir produit un ouvrage tel que *Guillaume Tell.* Cependant l'inépuisable génie de Rossini a su trouver encore assez de force pour écrire une des plus belles ouvertures qui existent. Le début est un *cantabile* pour cinq violoncelles, où la beauté du chant et le piquant de l'harmonie se disputent la palme. A ce *cantabile* succèdent des détails délicieux de cor anglais et de flûte sur un thème empreint d'un caractère montagnard. Puis vient l'*allegro*, morceau d'une chaleur extraordinaire, dont l'effet a produit un enthousiasme général dans l'assemblée.

Des chœurs charmans composent la plus grande partie de l'introduction, dans laquelle se trouve une romance, improprement appelée *cavatine*, dont le second couplet est arrangé en quatuor, chanté par Dabadie (Guillaume Tell), Alexis Dupont (pêcheur), Mme. Dabadie (Jemmy, fils de Guillaume), et mademoiselle Mori (Hedwige). Ce morceau est remarquable sous plus d'un rapport ; mais le public n'en a pas compris le mérite.

Le plus grand effet du premier acte était réservé pour le duo d'Arnold et de Guillaume Tell, chanté par Ad. Nourrit et Dabadie. Intérêt dramatique, beauté des chants, nouveauté des modulations, harmonie piquante, instrumentation parfaite : tout se trouve réuni dans ce duo admirable, dont l'effet a été prodigieux.

Toute la grande scène qui suit est remplie de superbes

détails, qui malheureusement sont perdus pour une première représentation, où l'on n'aperçoit que les masses. Une tyrolienne chantée par quatre femmes, avec accompagnement de voix d'hommes sans orchestre, a cependant excité de vifs applaudissemens. Ce morceau, dont la couleur rappelle les chants nationaux de la Suisse et du Tyrol, n'a pas coûté beaucoup d'efforts à l'imagination de Rossini; mais il est plus à la portée des oreilles françaises que les grandes conceptions harmoniques. Il a été originairement écrit pour le troisième acte; mais par suite de changemens qui ont eu lieu aux répétitions, il a été transporté au premier. On dit qu'il doit reprendre sa place primitive aux représentations suivantes.

Le finale du premier acte est rempli de beautés du premier ordre, qui ne seront senties qu'avec le temps. Ce qui a nui à leur effet est le développement trop considérable des scènes accessoires qui précèdent. Ce premier acte a duré près d'une heure trois-quarts: c'est trop, surtout pour des oreilles vulgaires, et celles-ci étaient en grand nombre à la première représentation de *Guillaume Tell*. Je reviendrai sur le finale pour en analyser les principales parties.

Le chœur de chasseurs qui ouvre le second acte est plein de franchise. La ritournelle, écrite pour quatre cors, s'est déjà fait entendre au premier acte, et se répète ici avec le plus grand effet. La mise en scène de cette introduction du premier acte est fort belle, aucun détail n'y a été négligé, et tout y est digne d'un grand spectacle.

La romance de Mathilde, chantée par madame Damoreau, ne m'a pas paru remarquable; mais le duo qui suit:

« Oui, vous l'arrachez à mon âme, »

est un morceau parfait. Jamais l'amour ne s'est exprimé d'une manière plus passionnée ni plus séduisante. Ou je me trompe fort, ou ce duo obtiendra un succès de vogue parmi les chanteurs.

Dans cet acte, l'effet s'accroît continuellement; mais il ne peut aller au-delà du trio de Guillaume Tell, d'Arnold et de Walter. La situation était forte: il fallait exprimer la surprise et la douleur d'Arnold lorsqu'il apprend la mort de son père; puis le desir de la vengeance, et les sentimens patriotiques qui animent les trois libérateurs de la Suisse. Rossini a été au-delà de ce que la scène exigeait; son génie a créé une expression qui n'est autre que le cri de la nature, mais sans tomber dans la déclamation, et sans faire disparaître l'art, qui, quoi qu'on en dise, doit être toujours en première ligne. Jamais Rossini n'avait poussé aussi loin l'effet dramatique, et cependant jamais sa cantilène n'avait été plus suave. Le trio de *Guillaume Tell* sera placé par la postérité au premier rang des plus belles créations de ce grand artiste.

Il n'est pas dans la nature humaine de pouvoir passer sans interruption d'une sensation profonde à une autre; la fatigue suit un plaisir très-vif. Il ne faut point chercher d'autre cause à l'espèce d'indifférence que le public a montrée pour la belle scène du serment des trois cantons, car cette scène n'est point inférieure dans son genre à celle qui précède. L'opposition de couleur qui se manifeste à l'entrée des conjurés de chaque canton est une heureuse conception: le chœur d'Uri est surtout très-original. Dans le serment, Rossini a fait un bel emploi de l'unisson: il est le premier qui ait tiré parti à la scène de cet effet exécuté par de grandes masses. Le public attendait à la fin de cette scène une explosion semblable à celle du finale du troisième acte de *Moïse;* Rossini a cru qu'il était mieux de la terminer par ce seul cri: *Aux armes!* et je crois qu'il a eu raison; mais la surprise qu'a excitée cette brièveté de la part d'un compositeur habitué aux longs développemens, a fait finir sans effet un des plus beaux actes d'opéra qui existent.

Nous voici au troisième acte. Ici l'effet diminue; mais j'en ai expliqué la cause: il ne faut point en accuser le compositeur. A l'exception de la scène de la chapelle,

entre Mathilde et Arnold, qui n'a rien de bien remarquable, on ne trouve rien dans la musique qui ne soit digne de ce qui précède; mais les poètes avaient détruit d'avance l'effet des inspirations du musicien. Cependant, pour qui sait entendre et juger la musique, le quatuor qui suit l'arrivée de Tell, et surtout le *cantabile* de celui-ci, sur ces paroles :

« Sois immobile, et vers la terre
» Incline un genou suppliant.
» Invoque Dieu; c'est lui seul, mon enfant,
» Qui, dans le fils, peut épargner le père, »

sont des beautés d'un ordre supérieur. Le dernier mouvement renferme aussi des traits, des harmonies et des modulations admirables. Mais quoi! Il était près de onze heures; depuis près de quatre heures on entendait de la musique forte et riche de pensées et d'effets, et cependant il restait encore un acte à écouter. On était fatigué, car les facultés auditives du public ne sont pas inépuisables comme les idées de Rossini; on attendait, on desirait le dénouement; il n'y avait plus d'attention possible dans l'auditoire, dont la portée ne va pas si loin.

Le quatrième acte est très-court, parce qu'on y a fait beaucoup de coupures. Il commence par un air superbe chanté par Ad. Nourrit, suivi d'un chœur en action de la plus grande beauté. Il est facile de voir dans la cadence finale de cet *aria con cori* que le compositeur y a fait un sacrifice à l'heure avancée de la représentation, car la phrase principale n'y est dite qu'une fois. Le public a retrouvé de la chaleur pour applaudir avec enthousiasme ce beau morceau.

Le trio entre Mathilde, Hedwige et Jemmy, est un canon à l'unisson, dans la forme de ceux que Rossini a placés dans ses opéras italiens. Il est d'un chant agréable, mais trop long pour la situation. Il y avait une prière d'Hedwige pendant la tempête, accompagnée par l'orchestre qui peignait un orage; ce morceau très-remar-

quable a disparu dans les coupures des répétitions : peut-être aurait-il été plus convenable de le conserver et de supprimer le trio.

Tel est l'aperçu de cet ouvrage immense, dont je ne pourrai faire comprendre les beautés que par les analyses raisonnées et accompagnées de passages notés que je donnerai dans les numéros suivans de la *Revue musicale.* Il suffit pour le moment d'en constater l'effet général. Que si l'on me demande quelle est la nature du succès obtenu par le colosse musical, je répondrai qu'il n'a point été digne d'un pareil ouvrage. Mais il est dans les arts des productions si élevées qu'elles sont au-dessus du succès. Lorsque *Don Juan* fut joué à Prague, en 1787, le public n'en comprit point le mérite, et ne se douta pas qu'il venait d'entendre la plus belle création de musique dramatique qui existât. On pourrait citer mille exemples semblables ; mais le temps qui met chaque chose à sa place, finira par classer la partition de *Guillaume Tell* au premier rang des chefs-d'œuvre du genre. L'éducation musicale des masses est nécessairement lente ; il n'est point étonnant qu'un public inexpérimenté ne comprenne pas d'abord des beautés compliquées que les artistes mêmes n'apprécient pas toujours à la première audition, malgré la supériorité de conception qui résulte de leurs connaissances des procédés de l'art.

A l'égard de l'exécution, elle a été à peu près irréprochable de la part des acteurs, et au-dessus de tout éloge en ce qui concerne l'orchestre. Cet orchestre admirable, composé de la réunion d'une foule de talens supérieurs, s'est montré digne de la musique qui était confiée à ses soins. Il en sera toujours ainsi quand les artistes qui s'y trouvent et qui sont bons juges, auront à exécuter de la musique digne d'eux. Dans l'ouverture, on ne savait ce qu'on devait le plus admirer ou de la composition, ou de l'ensemble le plus fini, le plus énergique et le plus parfait que jamais orchestre ait fait entendre. On en peut dire autant de presque tous les morceaux qui composent l'opéra.

Dabadie est fort bien placé dans le rôle de Guillaume Tell; sa taille et son organe sont convenables pour ce personnage. Il y a fait en outre preuve d'intelligence par son jeu, et a chanté d'une manière satisfaisante dans son duo avec Ad. Nourrit, et particulièrement dans son *cantabile* du troisième acte. La belle voix de Levasseur, sa belle méthode de chant et sa prononciation parfaite, font le plus bel effet dans le personnage de Walter; malheureusement il ne se fait entendre qu'au second acte. Prevost, dont la manière habituelle est un peu lourde, s'est corrigé de ce défaut dans *Gessler*. Il a bien compris ce rôle, où sa voix énergique produit de l'effet. Quoique l'organe de Bonnel ait trahi quelquefois ses intentions, dans le rôle du vieux Melchtal, il s'est cependant tiré avec honneur des scènes qui lui étaient confiées. Mais Ad. Nourrit mérite surtout des éloges pour la perfection de son jeu et de son chant. Il est impossible d'être plus vrai, plus pathétique qu'il ne l'a été dans la terrible situation où il apprend la mort de son père: c'est la nature prise sur le fait. Ce jeune homme grandit chaque jour en talent comme dans l'opinion publique.

Il était facile de s'apercevoir que l'indisposition de madame Damoreau, qui avait retardé la représentation de *Guillaume Tell*, n'était point feinte; car elle n'était point encore dissipée. Elle en a triomphé plusieurs fois à force d'art; mais je ne doute pas qu'elle ne tire un meilleur parti de son rôle quand elle sera complétement rétablie. Le rôle de Jemmy, rempli par madame Dabadie, offre peu de ressources au développement du talent d'une cantatrice; mais madame Dabadie en a tiré un parti qui lui fait beaucoup d'honneur. Sa voix énergique produit le plus bel effet dans les morceaux d'ensemble. L'exécution des chœurs a été généralement très-satisfaisante.

Les décorations, la mise en scène et les costumes contribuent à faire de *Guillaume Tell* un grand et beau spectacle. Les premières sont dues au talent de M. Ci

céri, talent qui va toujours grandissant par l'étude et l'observation. Ce peintre habile avait à lutter au premier acte contre des conditions défavorables; car il était obligé de rétrécir la scène pour laisser faire lesdispositions du second acte. Il en a triomphé heureusement. La décoration du second acte est d'une illusion parfaite. Celle du troisième acte, qui représente une place de la ville d'Altorf, n'est pas moins digne d'éloges; et la vue du lac, au quatrième acte, complette cette suite de tableaux remarquables. On ne peut douter de la sévère exactitude des costumes dessinés par M. Duponchel : l'érudition de cet artiste est connue en ce genre. Ceux qu'il a faits pour *Guillaume Tell* joignent au mérite de cette exactitude l'avantage d'être gracieux ou riches. Deux personnes concourent à la mise en scène des ouvrages nouveaux à l'Opéra : ce sont MM. Aumer et Solomé; ils ont fait, dans cette circonstance, tout ce qu'on avait droit d'attendre de leur talent.

FÉTIS.

P. S. Ainsi qu'on devait le prévoir, la beauté de la musique de *Guillaume Tell* a été beaucoup mieux sentie par le public à la seconde représentation : le succès a été immense. Il ne peut que se consolider avec le temps.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Berlin, 21 *juillet.* — Mademoiselle Schechner continue le cours de ses représentations, qui sont toujours l'événement musical le plus important. Elle a chanté dernièrement le rôle de Rezia dans *Oberon*, de manière à faire la plus profonde illusion, par sa passion tout orientale. On a surtout été vivement ému par les effets qu'elle a produits dans l'air *Ocean, die Ungeheuer*, où les cordes basses de sa voix résonnaient admirablement.

Sa dernière représentation est toujours, pour les dilettanti, la meilleure : c'est ainsi qu'on a prétendu qu'elle n'avait jamais été aussi belle que dans la Léonore de *Fidelio*, rôle qu'elle a pris en dernier lieu. Il est certain qu'elle y était fort belle. Son intention est, dit-on, de donner à son bénéfice l'*Armide* de Gluck. Elle aime beaucoup la musique de ce grand maître, pour les conditions de laquelle son talent semble avoir été fait. On assure qu'elle se propose, en nous quittant, d'aller donner des représentations à Breslau.

— Parmi les fêtes musicales célébrées en Allemagne cette année, on doit remarquer celle de Nordhausen, en Thuringe, qui était dirigée par les compositeurs Spohr et Fr. Schneider. L'orchestre était composé de cinquante-cinq violons, dix-sept violes, quatorze violoncelles, neuf contrebasses et vingt-huit instrumens à vent. Le chant comptait cinquante-trois soprani, trente-six contraltos, soixante-sept ténores et soixante-treize basses. La fête dura les 11 et 12 juin. Le premier jour, on exécuta l'oratorio de *Pharaon*, de M. Schneider, et le lendemain fut presque entièrement consacré aux compositions instrumentales, parmi lesquelles on remarquait la concertante de Maurer, pour quatre violons, exécutée par l'auteur et les maîtres de chapelle Spohr, Müller et Wiehle. On applaudit aussi un concerto de clarinette, par le maître de chapelle Hermstaedt, et un pot pourri pour le trombone basso, par Queisser. Ces deux morceaux furent trouvés excellens. On termina par un grand chœur de Spohr. Le nombre des auditeurs était d'environ trois mille, qui payèrent chacun une rixdale par jour. La recette fut employée avec le plus grand désintéressement à donner des fêtes aux artistes et exécutans.

—Paganini a donné le 14 juillet son dernier concert à Varsovie. Il devait en partir, pour se rendre aux eaux d'Ems, et donner en passant des concerts à Breslau et à Berlin. Il a reçu des amateurs de Varsovie une fort riche tabatière avec un étui contenant la liste de ceux qui la lui avaient offerte.

— On écrit de Vienne : « On pourrait dire que le *Crociato* de Meyerbeer fait une véritable fureur ici, n'était que les habitans passionnés de cette capitale honorent souvent de la *fureur* des productions qui en sont bien moins dignes. Le célèbre ténore Wilde, qui était dernièrement à Cassel, vient d'être engagé au théâtre de Carinthie, où il a débuté avec un grand succès. Nous avons aussi un jeune ténore nommé Vetter, qui a de fort beaux moyens et une bonne méthode.

— Dernièrement est mort à Rehestaedt, dans le duché de Saxe-Gotha, le compositeur Umbreit, connu pour l'un des plus profonds de l'Allemagne moderne. Ses compositions pour l'orgue sont fort estimées par tous les artistes et praticiens sur cet instrument, et elles ont beaucoup contribué à l'amélioration de ce genre de musique, de même que son ouvrage intitulé : *Livre choral général pour l'Eglise protestante*, publié en 1811, à celle du chant religieux. Umbreit était âgé de soixante-six ans.

ANNONCES.

Nouvelles publications faites par Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Italien, n. 11.

H. Bertini. Op. 73. Thême original varié à quatre mains, pour piano.

L. Bizot. Couplet chanté par madame Lafont, dans l'*Espionne russe.*

G. Onslow. Op. 17. Quintetto arrangé pour le piano à quatre mains, par Mockwitz.

SUR LES DIVERSES ESPÈCES DE FLUTES

DE L'ANTIQUITÉ ET DES TEMPS MODERNES.

DEUXIÈME ARTICLE.

LA correction qui a été proposée par madame Dacier pour le titre de l'*Andrienne*, et qui consiste à changer le mot *paribus* en *imparibus*, correction que j'ai adoptée, parce qu'elle peut seule jeter quelque clarté sur les flûtes doubles de l'antiquité; cette correction, dis-je, se trouve en quelque sorte confirmée par les variantes qu'on trouve dans les manuscrits, au titre de *l'Eunuque*, qui est la seconde comédie de Térence. On a vu dans l'article précédent (*Revue musicale*, t. VI, p. 11) que l'inscription de cette comédie est ainsi conçue: *Modos fecit Flaccus, Claudii filius, tibiis duabus dextris.* Cependant les manuscrits que Donat avait sous les yeux lorsqu'il écrivit son commentaire, contenaient, au lieu des derniers mots, *tibiis duabus dextris*, ceux-ci: *tibiis duabus, dextra et sinistra.* Ces variantes peuvent faire présumer que les intonations des acteurs n'étaient pas toujours les mêmes pour les mêmes pièces, et que celles-ci se jouaient tantôt *tibiis duabus dextris*, et tantôt *tibiis duabus, dextra et sinistra*, ou que les copistes des manuscrits faisaient quelquefois des fautes dans les inscriptions. Cette dernière conjecture ne peut être révoquee en doute à l'égard de l'*Andrienne*.

La troisième pièce de Térence offre une preuve évidente que la comédie ne se déclamait pas toujours de la même manière, car l'inscription de l'*Heautontimorumenos* dit expressément qu'elle fut jouée d'abord avec

des flûtes inégales, et ensuite avec des flûtes droites : *acta primum tibiis imparibus, deinde duabus dextris* (1).

Le nom de *flûtes serranniennes* ou *sarraniennes*, qui se trouve en titre des *Adelphes*, a beaucoup occupé les savans ; qui ont émis à ce sujet des opinions contradictoires. Turnèbe (*Advers.*, lib. 28, cap. 34) affirme qu'on leur donnait ce nom parce qu'elles rendaient un son aigu et semblable au bruit aigre d'une scie. (*Serranas tibias appellavere ab acuto serræ stridore aut serrante sono*). Donat prétend que ces flûtes sarraniennes étaient les mêmes que les *lydiennes*. Dans un autre endroit, il dit qu'on se servit de flûtes aiguës, ce qui implique contradiction, car les flûtes lydiennes étaient graves. Paul Alde Manuce a fait beaucoup d'efforts pour démontrer qu'il y avait des flûtes serraniennes droites et gauches, c'est-à-dire graves et aiguës (*Quæsit. per epist.* lib. 3, epist. 4); mais il est évident, par tout ce qu'il en dit, qu'il n'entendait pas la question. Bartholin, suivant sa coutume, accumule les citations sans rien conclure (*De tibiis vet.*, lib. 1, p. 48-50). La note de madame Dacier, sur ces mots de *tibiis sarranis*, est curieuse. Pour l'entendre, il est nécessaire de savoir que le titre de la comédie des *Adelphes* indique que cette pièce fut représentée la première fois aux jeux funèbres qui furent donnés à l'occasion de la mort de Paul-Emile. Voici la note de madame Dacier.

« TIBIIS SARRANIS. *Avec les flûtes tyriennes. Tyr* était » appelé anciennement *sor* par les *Phéniciens*. *Les Car-* » *thaginois*, qui étaient une colonie de ces peuples, » disaient *sar* pour *sor*. De *sar* on a dit *sarra*. *Sarranus* » est donc *tyrius*, de *Tyr*; comme dans Virgile, *sarrano* » *dormiat ostro*, « Qu'il dorme sous la pourpre de Tyr. » *Sarranis tibiis*, c'est-à-dire *avec les flûtes égales gau-*

(1) Une faute grave s'est glissée ici dans l'impression de l'article précédent. Au lieu de *premières fois*, le compositeur a mis *première actes*, ce qui n'a point de sens. *Acta primum* signifie *elle fut jouée d'abord* (les premières fois).

» *ches.* Mais voici une très-grande difficulté. Ces flûtes » *tyriennes* avaient le son aigu, c'étaient celles qu'on » employait toujours dans les occasions de joie : com- » ment donc est-il possible que les enfans de *Paulus* » *Æmilius* aient employé une musique enjouée à la re- » présentation d'une pièce qu'ils faisaient jouer aux fu- » nérailles de leur père? Cela ne peut être. Ce titre » n'est pas seulement corrompu, il a été tronqué, comme » il est aisé de le faire voir. Il faut lire : ACTA PRIMUM » TIBIIS LYDIIS, DEINDE TIBIIS SARRANIS. *Elle fut jouée* » *avec les flûtes lydiennes, et ensuite avec les flûtes de* » *Tyr. Avec les flûtes lydiennes*, c'est-à-dire, avec les » flûtes droites qui avaient le son grave, et que l'on » employait par conséquent dans les occasions de deuil. » Après la première représentation on la joua avec les » flûtes gauches, parce que ce fut sans doute dans des » occasions moins tristes que celle-ci. Et afin qu'on ne » m'accuse pas de faire cette correction sans quelque » fondement, voici ce que Donat en écrit dans la préface » de cette pièce : *Modulata est autem tibiis dextris, id* » *est lydiis ob seriam gravitatem, etc. Sæpè tamen mu-* » *tatis per scenam modis, cantica mutavit, quod signi-* » *ficat titulus scenæ habens subjectas personis literas* » M. M. C. (Elle fut jouée avec les flûtes droites, c'est- » à-dire lydiennes, à cause de la gravité du sujet. Té- » rence y changea pourtant la musique, comme nous » l'apprenons par le titre, au bas duquel, après les per- » sonnages, on voit ces trois lettres, M. M. C.); c'est- » à-dire, *mutatis modis cantici.* Ces trois lettres que » Donat avait vues dans les titres de son temps, ne sont » pas dans celui-ci ; ce qui prouve encore que le titre » n'est pas entier. »

Il résulte de la note qu'on vient de lire, 1° une explication naturelle de la contradiction que j'ai fait remarquer dans les divers passages de Donat, relatifs à ces flûtes serraniennes; 2° que ce nom de *flûtes serraniennes* était synonyme de *flûtes tyriennes*. Enfin, de tout ce qui précède, on doit conclure que la double flûte *serranienne* ou *tyrienne* était la même que celle qu'on desi-

gnait sous le nom de flûte gauche, et que ses sons étaient aigus, comme la double flûte *lydienne*, ou de la droite, rendait des sons graves.

Le titre de la comédie d'*Hecyre* ne donne lieu à aucune remarque particulière, car il y est dit seulement que les modes en avaient été réglés pour des flûtes semblables, sans indiquer si ces flûtes étaient graves ou aiguës, *droites* ou *gauches*.

On voit au titre de *Phormion* que cette pièce fut jouée *tibiis imparibus*, avec des flûtes inégales. J'ignore sur quel fondement madame Dacier a ajouté après le nom de *flûtes inégales*, « ou *syriennes*, c'est-à-dire la flûte droite et la flûte gauche. » Ces *flûtes syriennes*, dont elle parle, n'ont pu servir pour les premières représentations des comédies de Térence, car Juvénal dit positivement qu'elles ne furent introduites à Rome avec la harpe que sous le règne de Tibère. Voici le passage dont il s'agit :

> Jampridem Syrus in Tiberim defluxit Orontes,
> Et linguam et mores et cum Tibicine chordas
> Obliquas, nec non gentilia tympana secum...
> Vexit.
>
> JUVEN., sat. 3, vers 63.

Au reste, on ne sait rien concernant la forme ni l'étendue de ces *flûtes syriennes*. Madame Dacier a donc eu tort de dire qu'elles étaient inégales, et de leur appliquer l'épithète de *tibiis imparibus*.

Si nous récapitulons tout ce qui a été dit précédemment sur les flûtes doubles des anciens, nous trouverons qu'elles se divisaient en trois espèces principales : 1° la *flûte double inégale* (*tibiæ impares*), qui permettait de changer de mode à volonté, et qui était composée de deux tuyaux, dont l'un qui était tenu par la main droite du musicien, était long, et rendait des sons graves, et dont l'autre, placé dans la main gauche, donnait des sons plus élevés. Le premier de ces tuyaux s'appelait *flûte droite* ou *de la droite* (*tibia dextra*); le second portait le nom de *flûte gauche* ou *de la gauche*.

2°. *La flûte double égale* (*tibiæ pares*) se subdivisait en *flûte longue* (*tibia longa*), qu'on appelait quelquefois *tibia spondiaca* (on lui donnait aussi le nom de *flûte double droite* (*tibiæ dextræ*), par analogie avec le son de la flûte droite dans la flûte inégale), et en *double flûte gauche* (*tibiæ sinistræ*), dont les sons étaient semblables à ceux du petit tuyau de la double flûte inégale. La double flûte *longue* ou *droite* était originaire de la Lydie, et s'appelait à cause de cela *flûte lydienne*. La double flûte gauche ou aiguë avait été inventée, ou du moins primitivement en usage dans la Phénicie et à Tyr : de là son nom de *flûte tyrienne*.

La double flûte égale ou inégale était quelquefois réunie en un seul corps vers l'embouchure. Quelques écrivains de l'antiquité, et particulièrement Stace, donnent le nom de *tibiæ conjunctæ* aux instrumens de cette forme. Le bec ou l'embouchure de ces flûtes se mettait dans la bouche comme celui de nos flageolets, et le musicien en jouait comme on fait aujourd'hui de cet instrument. Le deux tuyaux de la double flûte étaient plus communément séparés, et ne se réunissaient que dans la bouche de celui qui en jouait. Dans ce cas, pour leur donner une position fixe et solide, le musicien se mettait sur la bouche une espèce de bandeau fait en cuir, qui avait été inventé dans la Grèce, et qui s'appelait *phorbéion*. Ce bandeau était percé d'un ou de deux trous par lesquels on introduisait l'instrument dans la bouche. Tel était le véritable usage du *phorbéion*; les antiquaires se sont trompés sur sa destination, lorsqu'ils ont dit qu'on ne s'en servait que pour empêcher le souffle de se perdre hors de l'embouchure de la flûte.

J'ai dit que la double flûte ancienne n'avait qu'un petit nombre de trous. Servius, sur l'autorité de Varron, dit que la flûte droite, ou de la droite, n'avait qu'un trou, et que la flûte de la gauche en avait deux. Plusieurs monumens grecs et latins offrent en effet quelques instrumens de cette espèce. Cependant d'autres monumens, publiés par Ficoroni, dans son *Traité*

des masques antiques, et par plusieurs autres antiquaires, offrent la représentation de flûtes doubles percées de six et même de huit trous. En y réfléchissant, on conçoit qu'une flûte qui n'a qu'un trou ne peut être un instrument de musique proprement dit, car elle ne fournit que deux sons possibles, abstraction faite de la faculté d'*octavier*. N'est-il pas raisonnable de croire que ces flûtes à un ou deux trous ne servaient qu'à guider la voix dans la récitation de la poésie, et qu'à diriger ses inflexions? Comment pourrait-on croire que des instrumens si bornés aient pu servir, dans des jeux publics, à disputer le prix de l'habileté sur la flûte? N'en doutons pas, les flûtes doubles qui servaient dans ces concerts étaient percées de six ou huit trous, comme celles qu'on voit sur plusieurs monumens. On remarque que plusieurs trous de celles-ci sont quelquefois bouchés par des chevilles. Ces chevilles faisaient l'office des clés dans nos instrumens à vent modernes, et servaient à disposer la flûte pour jouer à volonté dans tel ou tel mode. Il est vraisemblable que l'invention de ces chevilles appartient à Pronomus de Thèbes, qui est cité par Pausanias comme l'inventeur d'une flûte propre à jouer à volonté dans les modes dorien, phrygien et lydien. Cette invention avait été considérée comme si belle et si utile par les Grecs, qu'on éleva à la gloire de Pronomus une statue que Pausanias vit à Thèbes, à côté de celle d'Epaminondas.

La double flûte est parvenue jusqu'à nous. Quelques personnes s'en servent encore en Allemagne et en Angleterre pour jouer à deux parties avec le même instrument. On l'a même perfectionné, en y ajoutant des clefs et de petites chevilles qui servent à boucher les trous, dont le nombre est considérable, et à jouer avec plus de facilité dans certains tons. On trouve aussi en Egypte plusieurs variétés de flûtes doubles inégales, qu'on nomme *arghoul*. L'*arghoul-el-kebir* est la plus grande, et rend des sons graves; la flûte moyenne est l'*arghoul-el-sogayr*, et la petite flûte s'appelle *arghoul-el-asgar*. Le petit corps donne sept sons diatoniques; le grand

corps ne fournit qu'un petit nombre de sons graves.

Tels sont les renseignemens et les conjectures que m'ont fourni mes recherches sur la double flûte.

Un autre genre de flûte a donné lieu à beaucoup de conjectures plus ou moins fausses. Il s'agit de l'instrument que les écrivains de l'antiquité nomment *flûte oblique*. Quelques auteurs ont cru que ce nom désignait une flûte recourbée vers la partie inferieure, dont on voit la représentation sur quelques bas-reliefs et sur plusieurs médailles antiques; mais Jules Scaliger les a distinguées avec raison l'une de l'autre (1). L'invention de la flûte oblique est attribuée par Pollux aux Lybiens (2); Théocrite, Héliodore et Longus disent que c'était l'instrument des bergers (3). Son usage et sa forme sont constatés pas ce passage d'Apulée (4) : *Ibant et dicati magno Serapi tibicines qui per obliquam calamum ad aurem porrectum dextram, familiarem templi Deique modulam frequentabant.* Nul doute que cette *flûte oblique* dont il s'agit ne soit la flûte traversière, dont on se sert maintenant, et qu'on appelait *flûte allemande*, au commencement du dix-huitième siecle. Elle se prolongeait jusqu'à l'oreille droite, d'après le passage que je viens de citer : or, il n'y a que la flûte traversière qui ait cette position. Un monument du Capitole (5), et la *mosaique de Palestrine*, si bien expliquée par l'abbé Barthélemy, offrent la representation de cette flûte, de manière à ne laisser aucun doute sur son identité avec la flûte traversière.

On vient de voir que les anciens attribuaient l'invention de cette flûte aux Lybiens; or, la Lybie proprement dite renfermait l'Arabie. La flûte lybienne ou oblique

(1) J. Scal. Poët. lib. 1, cap. 20.

(2) Lib. IV, cap. 10.

(3) Théocr., Idyll. 20., vers. 29. Héliod. Ethiop. lib. V, p. 224, Long. Pastor., lib. 1.

(4) Apul. Metam., lib. [illegible]

(5) Mus. Capit. in-4°. Rom. 1750. p. 37

était donc la même que Ménandre appelle la flûte arabe, dans ce vers de sa *Messénienne :*

> *Ἀράβιον ἄρ' ἐγὼ κεκίνηκα αὐλόν.*
> « Assurément j'ai joué de la flûte arabe. »

Cette flûte arabe ou lybiennne est le *nây* qu'on trouve encore aujourd'hui dans toute l'Arabie, et dont il y a un grand nombre de variétés. Les Egyptiens s'en servent aussi ; et cela se rapporte encore à ce que dit Apulée, sur l'usage qu'en faisaient les prêtres de Sérapis. Enfin, l'expression de *obliquam calamum*, dont se sert cet écrivain, ne peut convenir qu'à une flûte traversière de roseau, et le *nay* est fait de roseau dont on a ôté la moelle. Il ne peut donc rester de doute sur la flûte oblique : elle n'était autre que la flûte traversière ; elle fut inventée par les Arabes, et, après avoir été adoptée par les Egyptiens, elle passa dans la Grèce et à Rome.

FÉTIS.

(*La suite à l'un des numéros prochains.*)

CORRESPONDANCE.

Dans l'intérêt de la vérité, vers laquelle tous nos efforts se dirigent, nous croyons devoir insérer dans la *Revue musicale* l'extrait d'une lettre que nous venons de recevoir de M. J. de Vos Willems, secrétaire perpétuel de la quatrième classe de l'Institut royal des Pays-Bas. Les détails qu'elle contient ne peuvent laisser aucun doute sur un fait qui a été consigné dans les journaux de musique.

Amsterdam, le 31 juillet 1829.

« En parcourant les volumes de la *Revue musicale*, je » tombe sur un article où il est question du métro-

» nome de M. Maelzel (tome II, page 361). A la fin de
» cet article, il est dit que M. Winkel a réclamé l'in-
» vention du métronome, en déclarant dans une lettre
» insérée au n° 25 de la *Gazette musicale de Leipsick*
» (1818), que M. Maelzel, ayant vu le mécanisme de
» l'instrument chez lui, s'est emparé de cette décou-
» verte, et l'a frauduleusement donnée pour la sienne.
» Vous ajoutez : *J'ignore jusqu'à quel point cette récla-
» mation est fondée, M. Maelzel n'y ayant point ré-
» pondu.* M. Maelzel a eu de bonnes raisons pour ne
» pas en parler, car les droits de M. Winkel sont hors
» de doute. Voici ce qui en est.

» En 18.., Maelzel se trouvant à Amsterdam avec
» son joueur d'échecs (qui de même n'était pas de
» lui, et qu'il avait acheté d'un mécanicien allemand),
» M. Winkel s'adressa à la quatrième classe de l'Institut
» royal des Pays-Bas, demandant à plaider sa cause
» devant une commission, en présence de M. Maelzel,
» afin de vérifier son assertion dans la *Gazette alle-
» mande*, et d'en finir une fois pour toutes. J'étais de la
» commission. Il est résulté des discours des deux ad-
» versaires que nous eûmes pleine conviction, d'abord,
» que M. Maelzel n'avait que de très-faibles connais-
» sances en mathématiques, et particulièrement en
» mécanique, de telle sorte qu'il avait proposé à Winkel
» un procédé, pour faire un métronome, tout-à-fait im-
» praticable ; en second lieu, qu'il avait vu chez Winkel
» un instrument, fait à la hâte, et grossièrement tra-
» vaillé, il est vrai, mais qui remplissait parfaitement
» le but, et qui avait servi de type à son chronomètre.
» Poussé à bout par nos questions, il a fini par décla-
» rer en présence des quatre témoins, membres de la
» commission, que s'il n'avait vu l'instrument de Win-
» kel, l'idée ne lui serait pas venue de confectionner
» son métronome comme il l'a fait ; seulement il récla-
» mait l'échelle comme elle était établie par lui, ce qui
» ne lui a jamais été contesté par Winkel. On proposa
» d'échanger et de signer deux écrits, où ces faits se-
» raient établis. Au jour fixé, M. Maelzel fit ses excuses,

» et ne voulut pas signer ce qu'il avait déclaré, quoi-
» que Winkel se soit engagé volontairement, dans son
» écrit, à ne jamais faire aucun métronome, soit de
» cette manière, soit de toute autre. Vous avouerez,
» Monsieur, que la conduite de M. Maelzel dans cette
» affaire n'est pas délicate. Aussi, lorsqu'il s'est présenté
» chez moi, quelques jours après, je n'ai pas voulu le
» recevoir, lui faisant dire que nous n'avions plus be-
» soin de sa signature, et que le procès-verbal de la
» commission serait placé dans les archives de la classe,
» pour servir de témoignage en cas de besoin. Winkel
» est mort depuis quelques années. Le *componium* (im-
» provisateur musical) est de lui : je ne crois pas qu'on
» ait poussé la mécanique si loin. Vous devez avoir en-
» tendu cet instrument à Paris, où il n'a pas fait la sen-
» sation que j'en attendais.

» Peut-être il vous intéressera de savoir qu'on vient
» d'établir (provisoirement), pour les provinces sep-
» tentrionales du royaume, une Société pour la propa-
» gation de l'art musical, dont le but est d'encourager
» les compositeurs, de faciliter l'impression de leurs
» ouvrages, de donner des subsides à quelques jeunes
» talens pour se perfectionner, etc. Des divisions de
» cette Société seront établies, ou le sont déjà, dans les
» principales villes. Vingt personnes peuvent former
» une division, qui correspondra avec la direction
» principale, laquelle sera alternativement, pour une
» année, à Amsterdam, Rotterdam, La Haye et Utrecht.
» En septembre prochain, il y aura une assemblée gé-
» nérale à Rotterdam, où la division de chaque ville
» enverra deux députés, afin de régler les statuts. On
» tâchera de former dans toutes les villes des sociétés
» de chant (*singverein*, comme on les nomme en Alle-
» magne); et l'on se propose d'avoir de grandes fêtes
» musicales à l'instar des Allemands.

» Nous avons parmi nous des compositeurs de mé-
» rite, surtout pour la symphonie et la musique reli-
» gieuse; mais leurs ouvrages sont peu connus, faute

» de trouver des marchands de musique qui veulent
» entreprendre l'impression, encore moins d'acheter
» une partition. La nouvelle Société sera donc utile, et
» pourra remédier à cet inconvénient.

» La musique, en général, et surtout le chant, com-
» mencent à être cultivés avec succès, même dans les
» petites villes, où il ne manque que d'habiles profes-
» seurs. C'est aux Ecoles royales de musique à nous en
» fournir : j'ose croire que l'espérance fondée sur elles
» ne sera pas vaine.

» Agréez, etc. »

NOUVELLES DE PARIS.

Guillaume Tell poursuit le cours de son succès, ou plutôt il le commence, car le public comprend maintenant cette musique, qui était trop forte pour lui au premier abord. Pour nous, qui avons un peu plus d'expérience, nous découvrons à chaque représentation cent beautés qui nous avaient échappé, même dans les morceaux qu'on ne peut signaler, dans des ritournelles, et dans une foule de détails qui sont à peine remarqués. Il y a dans cet opéra de quoi en faire dix, tous beaux et pleins d'idées. Les dispositions à faire pour l'impression des citations notées, nous forcent à remettre à l'un des prochains numéros l'analyse détaillée que nous voulons faire de ce bel ouvrage.

—Le Roi, sur la demande de M. le vicomte de La Rochefoucault, vient d'accorder à Rossini la décoration de la Légion-d'Honneur.

—Une sérénade a été donnée vendredi, 7 août, à l'illustre auteur de *Guillaume Tell*, par les artistes de l'Académie royale de Musique. Plusieurs milliers de

personnes, rassemblées sous les fenêtres du compositeur, ont témoigné, par les applaudissemens les plus bruyans, leur admiration pour la musique de l'opéra nouveau, qui a été exécutée en cette circonstance.

Rossini quittera Paris samedi prochain, 15 août, pour se rendre en Italie.

CONCOURS DE L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

La France possédait la plus belle école de musique qui fût en Europe, et cette école produisait en tout genre des musiciens de premier ordre, lorsque des circonstances politiques extraordinaires amenèrent, en 1815, la destruction d'un établissement si utile. On peut anéantir en un jour l'ouvrage de plusieurs années; mais il faut des années pour refaire le mal d'un jour. C'est ce qui ne fut que trop démontré, lorsqu'en 1816 on voulut rétablir un simulacre de Conservatoire, sous le titre d'*Ecole royale de Musique*. On imagina alors qu'avec un budget d'environ *cinquante mille francs*, il était possible de reconstituer ce qui coûtait auparavant *deux cent mille*; mais ce n'était là que le moindre mal: un mal bien plus réel était la dispersion des sujets dont l'éducation musicale était commencée en 1815, et le découragement qui en avait été la suite. La nouvelle école ne fit que languir pendant plusieurs années. On n'apercevait que lentement les défauts de la nouvelle organisation, et les remèdes qu'on songeait à y apporter étaient encore plus lents à venir. Aussi les études furent-elles improductives pendant plusieurs années, et y eut-il une lacune, dont l'effet se fait sentir maintenant dans les théâtres lyriques, et particulièrement à l'Opéra-Comique. La dernière génération de chanteurs sortie du Conservatoire est celle dont Ponchard, Le-

vasseur, madame Rigaut et madame Damoreau faisaient partie. Rien ne vint ensuite, et Ponchard et madame Rigaut n'eurent point de successeurs. Insensiblement la confiance est revenue; les études ont été mieux faites; et tel est l'état actuel des choses, qu'on peut prévoir le moment où nos théâtres lyriques seront dans la situation la plus prospère. Les deux dernières années ont opéré les changemens les plus notables et les plus avantageux dans l'Ecole royale de Musique. Le chant, si faible depuis long-temps, a brillé cette année comme aux beaux jours du Conservatoire; depuis plus de quinze ans, on n'avait entendu de concours aussi brillant. Maîtres et pupilles ne s'arrêteront pas sans doute en si beau chemin; et les chanteurs viendront bientôt lutter sans désavantage avec les instrumentistes dans les concerts admirables de l'Ecole royale de Musique.

Le concours ouvert à l'Institut pour le grand prix de composition musicale est celui dont les résultats ont été les moins satisfaisans; car l'Académie des Beaux-Arts a jugé qu'il n'y avait pas lieu de décerner de premier prix. Le second a été partagé entre MM. Prévost et Montfort : le premier est élève de M. Lesueur; le second a reçu des leçons de MM. Boieldieu et Berton, et de M. Fetis pour le contrepoint et la fugue.

A l'Ecole royale, les concours ont commencé par l'harmonie, l'accompagnement et le contrepoint. Les professeurs appelés à juger du mérite des exécutans ont remarqué avec plaisir que les élèves du sexe féminin montrent en général beaucoup d'aptitude pour l'étude de l'harmonie. Les leçons écrites, qui consistaient en *harmonies figurées* sur une basse donnée, et sous un chant également donné, étaient presque toutes remarquables par la pureté et l'élégance. L'accompagnement pratique de la basse chiffrée et de la partition fut aussi généralement satisfaisant. Justice n'a pu être rendue qu'en multipliant les prix, ou du moins en les faisant partager. Le premier prix a été donné en partage à mesdemoiselles Mazelin et Carbault; le second a été dé-

cerné à mesdemoiselles Clavel, Lion et madame Gouzy. Toutes sont élèves de M. Halevy. Mademoiselle André a obtenu un accessit.

Tois concurrens se sont particulièrement distingués dans le contrepoint. L'un est M. Lefebvre, élève de M. Reicha, qui a obtenu le premier prix; les autres sont MM. Pollet et Nicoud, auxquels le second prix a été décerné en partage. Les fugues écrites par ces élèves se faisaient remarquer par un style facile et clair, un bon système de modulation, et en général par la pureté d'harmonie. La France me paraît être le pays de l'Europe où ce genre d'étude soit cultivé maintenant avec le plus de succès.

Une amélioration sensible s'est fait remarquer cette année dans la classe qui a été établie depuis deux ans par les soins de M. Chérubini. En adoptant pour lui-même et pour ses élèves l'archet italien, M. Chénié a rendu un véritable service aux orchestres français; car le maniement de cet archet est très-favorable à la production du son, à ses modifications et à l'articulation des traits. Il est à desirer que les directeurs de spectacles fournissent aux jeunes contrebassistes qui sortent de l'Ecole royale pour entrer dans les orchestres, des archets de cette espèce, car les travaux de M. Chénié et de ses élèves seraient sans résultats si l'on continuait à ne se servir que de l'ancien archet dans les théâtres. Le premier prix de contrebasse a été décerné en partage à MM. Guillou et Hemet. M. Marié a obtenu le second prix.

La quantité prodigieuse d'élèves qui se sont présentés au concours de solfége, et leur habileté dans la lecture de la musique, sont du plus favorable augure pour l'avenir; car sans l'étude approfondie du solfége on ne forme que des chanteurs ou des instrumentistes médiocres. Pour être équitables, les juges du concours ont dû multiplier les prix. Le concours était divisé en deux classes. La première comprenait les élèves du sexe féminin; la seconde, les hommes. Le premier prix de la

première section a été décerné en partage à mesdemoiselles Leroy, Rose Andrieux, Vierling et Drake; le second prix a été partagé à mesdemoiselles Debare, Falcon et Delpech. Trois accessit ont été décernés à mesdemoiselles Berchtold, Peignat et Henchoz. Dans la seconde division, MM. Alkan 3e et Hermant ont partagé le premier prix; le second a été décerné à MM. Besozzy, Deldewez et Prudent. MM. Alkan 2e et Philidor ont obtenu des accessit.

Jusqu'ici la classe de harpe de l'Ecole royale n'avait donné que de faibles résultats; elle a été plus heureuse cette année. Un premier prix a été décerné à M. Tariot; M. Croisez a obtenu le second.

La vocalisation est, comme on sait, le premier échelon de l'art du chant, ou plutôt c'est l'art du chant lui-même, moins l'accent et le style. L'émission du son, l'art de ménager la respiration, celui de l'articulation du gosier, l'égalisation des divers registres de la voix dans les hommes, et l'adoucissement de certains sons pour en fortifier d'autres dans les voix de femmes: tout cela est du ressort de la vocalisation; c'est en quelque sorte la partie matérielle du chant, et le soutien des qualités naturelles. C'est à enseigner toutes ces choses si nécessaires et si difficiles, que MM. de Garaudé, Henri et Rigaut donnent leurs soins dans l'Ecole royale. Leurs efforts ont été couronnés cette année par le succès. Des élèves qui ont déjà du talent, et d'autres qui donnent l'espérance d'en avoir, se sont fait entendre devant le public, et ont mérité qu'on multipliât les prix. Le premier a été décerné en partage à MM. Michel et Hurtaux, qui possèdent de la voix, et qui ont un beau mécanisme. Mesdemoiselles Beck, Letellier et M. Ferrand ont obtenu le second prix en partage. Deux accessit ont été decernés à MM. Callault et Cambon.

Le chant proprement dit était cette année l'objet d'une attention particulière, parce que le concours devait offrir les résultats des travaux de M. Banderali, comme professeur de l'Ecole royale de Musique. Il est juste de

dire que ces résultats ont été fort satisfaisans, et ont justifié le choix que M. le vicomte de Larochefoucault a fait en appelant M. Banderali parmi nous. Plusieurs élèves ont déployé des qualités qui promettent de grandes ressources pour l'avenir. Ceux même qui n'ont point été heureux dans le concours, n'ont eu que le tort de choisir des morceaux qui ne convenaient point au développement de leurs moyens. M. Devillers, par exemple, a une belle voix, vocalise avec facilité, et est bon musicien; mais il ne doit point sortir du genre de son talent naturel, qui est le demi-caractère, ni de la portée de sa voix, qui est celle d'un bariton. M. Baroilhet possède aussi de beaux moyens et de la verve; mais il ne sait point encore régler son chant, et il a eu le malheur de n'être point musicien. Je crois que deux années d'études sérieuses et bien dirigées en feront un chanteur distingué.

L'air qui avait été choisi par M. Vartel, était un peu trop bas pour une voix de ténore telle que la sienne; mais il en a tiré si bon parti, sa mise de voix était si pure, son style si élégant et si expressif, qu'il a triomphé complétement du désavantage que lui donnait ce morceau. Le premier prix lui a été décerné par le jury: le public avait confirmé d'avance ce jugement. M. Vartel doit débuter bientôt à l'Opéra; c'est une bonne acquisition pour ce théâtre. Cependant, il ne faut pas se le dissimuler, ce n'est pas dans l'emploi d'Adolphe Nourrit que ce jeune homme peut espérer des succès; car tous les rôles sont écrits dans le haut de la voix de ténore à cause de la beauté de la voix de tête de ce chanteur: or, M. Vartel n'a presque point de ces sons; sa voix est un ténore du medium, et consiste seulement en sons de poitrine. Ce jeune homme ne pourra donc devenir utile à l'Opéra qu'après qu'on aura écrit des rôles pour lui et dans ses moyens.

Les élèves auxquels on a accordé le second prix en partage, donnent aussi l'espérance qu'ils deviendront des chanteurs distingués. Ce sont M. Canaples, et mes-

demoiselles Leroux et Beck. Ces résultats doivent encourager les professeurs et les élèves, et leur faire redoubler d'efforts pour les années prochaines. Un avenir brillant est destiné à ceux qui se distingueront; car le personnel de l'Opéra-Comique et des théâtres lyriques des principales villes de France est à renouveler en entier.

Le chant dramatique, qu'on désigne à l'Ecole royale sous le nom de *déclamation lyrique*, n'a pas eu au concours les résultats avantageux qu'on pouvait attendre, après avoir entendu le concours de chant non déclamé. Peut-être pourrait-on accuser le jury qui a prononcé sur ce concours, d'un peu de sévérité. M. Vartel a dit avec chaleur une scène de *la Vestale* : c'est à peu près tout ce qu'on peut desirer pour ce genre de musique, où les ornemens gracieux ne peuvent trouver place. M. Hurteaux s'est fait entendre dans une scène d'*Œdipe*, et y a deployé de l'intelligence musicale et de l'aplomb. Le second prix lui a été décerné, et le jury a décidé qu'il n'y avait pas lieu à en accorder un premier.

Le genre instrumental est, comme on sait, la partie brillante des études musicales de l'Ecole. Les élèves de cette année n'ont pas démérité de leurs prédécesseurs, du moins en quelques parties. Parmi les instrumens à vent, la flûte et le basson n'ont pas donné, à la vérité, de résultats satisfaisans. Les jeunes gens qui se sont fait entendre cette année sur le premier de ces instrumens, ont une exécution lourde et dépourvue de style; leurs intonations manquent aussi de justesse; ce qu'on ne peut attribuer seulement à la qualité des instrumens, car on sait que le talent de l'exécutant consiste à corriger les défauts de sa construction.

MM. Frion et Desoignes se sont fait remarquer sur la clarinette : le premier par une belle qualité de son et un style élégant, le second par une exécution nette. M. Frion me semble être particulièrement appelé à posséder un beau talent sur son instrument; mais je répéterai ici les conseils que je lui ai donnés dans une autre occasion : celui de s'attacher à mettre plus d'ensemble entre ses

doigts et ses coups de langue dans les difficultés. Sous ce rapport, son jeu manque de brillant et de netteté. M. Neveu a obtenu le second prix.

Les jeunes gens qui ont concouru pour le cor, manquent de sûreté dans les difficultés, et ne possèdent point une bonne qualité de son. On peut leur reprocher de ne savoir ni monter ni descendre, et de n'être ni premiers ni seconds cors, mais des cors mixtes. La plupart de ces jeunes gens sont attachés à des corps de musique militaire, et passent une partie de l'année loin de Paris et de leur professeur : c'est à cette seule cause qu'il faut attribuer la faiblesse des concours de cor depuis deux ou trois ans. Le jury a déclaré qu'il n'y avait pas lieu à accorder de premier prix, et a décerné le second à M. Urbin.

Le concours de hautbois a été fort brillant cette année. Deux élèves se sont fait surtout remarquer : ce sont MM. Vallière et Triebert. Le premier est fort jeune, et s'est annoncé de bonne heure par d'heureuses dispositions. L'année dernière, il a fort bien joué; à cause de sa grande jeunesse et pour l'engager à travailler, le jury ne lui accorda que le second prix. Cette année, loin de trouver en lui les progrès qu'on attendait, j'ai remarqué que son exécution a perdu de son brillant et de sa netteté. Il le faut avouer, à ne juger que le résultat immédiat, M. Triebert a mieux joué le concerto de M. Vogt, qui était le morceau de concours; et le prix lui était dû plutôt qu'à M. Vallière; mais le jury s'est souvenu du plaisir que celui-ci lui avait fait l'année dernière.

Le premier prix de violoncelle a été donné à M. Tilmant, qui l'a mérité par des qualités réelles qui donnent l'espoir de lui voir prendre un jour une place honorable parmi les artistes distingués que la France possède pour cet instrument.

Depuis longtemps les habitués des concours de l'École royale sont accoutumés à voir les jeunes violonistes se placer au premier rang parmi les instrumentistes qui font le plus d'honneur à cette École. Il en a été de même

cette année. Le premier prix partagé entre M. Clement, élève de M. Habeneck, et M. Amé, élève de M. Baillot; et le second prix partagé entre M. Remy, élève de M. Baillot, et M. Allard, élève de M. Habeneck, prouvent la richesse de produits des classes de violon. Ces jeunes gens se sont tous distingues par des qualités particulières qui promettent à nos orchestres d'habiles artistes de plus.

On sait quelle est ordinairement la multitude de pianistes qui se présentent au concours : cette année, leur nombre était un peu diminué. Les concurrens, divisés en deux sections, l'une composée de demoiselles, l'autre de jeunes gens, étaient au nombre de treize, nombre ordinairement fatal, qui cette fois n'a point porté malheur. Le premier prix de la première section a été partagé entre mesdemoiselles Heilmann, Mazelin et Rodolphe; le second a été décerné à mademoiselle Decrésieux. MM. Thomas et Piccini ont obtenu le premier prix de la seconde section; le second prix a été décerné à M. Benazet. Parmi les hommes, M. Thomas a sur tous les autres concurrens une supériorité incontestable par la sagesse de son jeu, son expression, l'art de phraser et de tirer du son de l'instrument. Courage, M. Thomas! persévérez dans votre manière : c'est ainsi qu'il faut jouer du piano.

Je ne terminerai pas ces observations sans constater les progrès remarquables des élèves dans la lecture de la musique. Les pianistes seuls se sont montrés en cela d'une faiblesse désespérante. Je sais qu'il est plus difficile de lire sur deux portées que sur une; mais enfin tout le monde sait qu'on parvient à vaincre cette difficulté par le travail : pourquoi donc les pianistes de l'Ecole ne se donnent-ils pas cette peine? Qu'ils ne s'y trompent pas, on n'a de talent que lorsqu'on est habile lecteur : le reste n'est presque qu'un mécanisme; cela seul prouve l'intelligence et le sentiment musical.

FÉTIS.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Naples. — Donizetti vient d'écrire un opéra intitulé *Elisabetta di Kenilworth*, qui a été représenté au théâtre *San-Carlo* avec quelque succès. On cite comme les meilleurs morceaux de l'ouvrage un air chanté par la Boccabadati, un duo chanté par la même et par Winter, et un autre duo chanté par David et la Tosi. Nous attendons des détails plus circonstanciés sur cet opéra.

Pacini écrit en ce moment une partition qui sera donnée au public le 4 octobre prochain; on ne dit pas quel est le titre de l'ouvrage.

— Les théâtres d'Italie sont en ce moment dans une situation de marasme pire que jamais. Il semblerait que les malheureux habitans de ce pays devraient chercher dans la culture des arts un soulagement aux maux dont ils sont accablés; mais les arts mêmes sont frappés d'une stérilité qui n'est pas propre à en inspirer le goût. Toujours les mêmes opéras reparaissent sur les divers théâtres, et tiennent lieu de nouveautés. A Rome, *la Pietra dele Paragone* occupe la scène du théâtre *Valle*; et les *dilettanti* de cette ville ont en perspective *Matilde di Sabran* pour l'automne. Le compositeur Ricci est à la vérité engagé pour écrire un opera pour la même saison; mais que peut-on attendre du compositeur Ricci? A Pérouse, le *Mosè*; à Ferrare, le *Mosè*; à Naples, *Gli Arabi nelle Gallie*; à Padoue, *Gli Arabi nelle Gallie*; à Plaisance, la *Cenerentola*; à Gênes, la *Cenerentola*; enfin, toujours les mêmes choses, et cela sans espoir d'amélioration. Le nombre des compositeurs dramatiques diminue chaque jour, et cela doit être, car chaque jour l'ancienne terre classique de la musique leur offre moins de ressources pour l'emploi

de leur talent. Pacini, Mercadante, et quelques autres, n'ont été que les imitateurs de Rossini, et ne font que se répéter dans le petit nombre d'ouvrages qu'ils donnent; le dernier garde même depuis quelque temps un silence obstiné. Les Donizetti, et autres de même force, ne méritent guère qu'on en parle; Morlacchi n'a point réussi dans ses dernières productions; Generali semble épuisé; Bellini est le seul qui montre du talent; mais les circonstances sont si peu favorables, que ce talent ne trouve point cette activité d'emploi qui assurait autrefois la réputation et l'existence des compositeurs. Quelle sera la fin de cet état de choses? Nous craignons bien de la prévoir.

— On lit ce qui suit dans la quatorzième livraison du journal *J. Teatri* de Milan : « La fête de la *Madona del* » *Carmine* ne pouvait être mieux célébrée qu'elle ne l'a » été, le 16 juillet, dans l'église qui porte ce nom, avec » une messe écrite par Mayr, qui, occupant un poste » si éminent parmi les compositeurs de la scène musi- » cale, n'est pas moins distingué dans le style sacré. » Néanmoins on ne peut pas dire que cet œuvre de » musique soit un de ses meilleurs ouvrages. D'abord, » sous le rapport du style fugué, que Mayr traite avec » tant de supériorité, cette messe laissa beaucoup à dé- » sirer pour ceux qui savaient quel était le nom du com- » positeur. En second lieu, la bizarrerie de lier tout le » *Credo* à un solo de violon, a fait que la teinte re- » ligieuse et sublime qu'on trouve ordinairement dans les » *Credo* de Mayr, n'a pu trouver place dans celui-ci que » de loin en loin. Peut-être la pensée d'une semblable » facture a-t-elle été suggerée au compositeur par le dé- » sir de laisser le champ libre au talent d'un très-habile » professeur, *Eugène Cavallini*, qui a justifié pleine- » ment la confiance du maître célèbre. »

— Rien n'égale l'enthousiasme que Mme. Pasta vient d'exciter parmi les habitans de Milan dans le *Romeo e Giuletta* de Zingarelli. C'est pour cette fois que l'on peut dire, sans avoir recours au langage figuré, qu'elle

a *fait fureur.* La nombreuse assemblée qui assistait à cette représentation, était dans un transport d'admiration difficile à décrire. Vers la fin de la soirée, on n'entendait plus dans la salle que des voix devenues rauques à force de crier *viva.* Les mouchoirs étaient agités à toutes les loges en signe de plaisir, et les trépignemens de pieds se joignaient aux autres marques de satisfaction, et donnaient à tous les spectateurs l'apparence du délire. Les succès qu'obtient au théâtre *Carcano* cette grande actrice, sont un échec pour l'administration dramatique de Barbaja, qui a eu la maladresse de se brouiller avec elle.

Côme. — On sait que Mme. Pasta a fait l'acquisition d'une *villa* (maison de plaisance) sur le lac de Côme. Elle s'est rendue, le 1er août dans cette ville, où elle a passé son enfance. Son intention était d'y donner une représentation de *Tancredi* au bénéfice des pauvres. Elle fut secondée dans ce dessein par M. Marietti, directeur du théâtre Carcano, qui l'accompagna avec toute la compagnie chantante, et qui ne voulut prélever sur la recette que les frais indispensables du voyage. Une foule d'habitans de Milan suivit la grande actrice; aussi la salle fut-elle remplie par une affluence extraordinaire. L'enthousiasme ne peut aller plus loin que dans cette circonstance : le grand air final, *Or che son vicino a te,* fut redemandé avec les applaudissemens les plus vifs. L'influence du talent de Mme. Pasta se fit sentir sur Mme. Alexandrine Duprez, qui était chargée du rôle d'*Aménaïde,* et qui seconda si bien son beau modèle, qu'elle fut rappelée sur la scène à la fin de la représentation. Le grand air du second acte, *Alla gioja ed al piacere*, fut surtout bien chanté par elle.

Beaucoup de personnes de distinction allèrent ensuite visiter Mme. Pasta, et lui témoigner leur admiration. Le célèbre compositeur Mayr fut particulièrement remarqué parmi les étrangers qui étaient venus exprès pour jouir du plaisir de l'entendre. Une inscription, gravée en lettres d'or sur un marbre, sera placée dans le

vestibule du théâtre en mémoire de cet événement. Il est inutile d'ajouter qu'une multitude de vers a été composée pour une semblable circonstance : cela ne manque jamais en Italie. Mais le plus curieux est que le prieur de l'église *del Crocefisso* fit célébrer une messe en musique, où Mme. Pasta assista dans une tribune qui avait été préparée pour elle.

Le 3, elle se rendit à sa *villa*, où de nouveaux honneurs l'attendaient. Une multitude de barques, chargées de personnes distinguées, l'attendaient sur le lac pour la recevoir avec acclamation ; et le bateau à vapeur illuminé contenait un corps de musique militaire, qui fit entendre, pendant la plus grande partie de la nuit, des morceaux choisis dans les meilleurs opéras.

ANNONCES.

Trois Te Deum à grand orchestre, composés et dédiés à M. le duc de Duras, pair de France, premier gentilhomme de la chambre du Roi, etc., par M. Lesueur, surintendant de la musique du Roi, chevalier des ordres royaux de Saint-Michel, de la Légion-d'Honneur et de Louis de Hesse-Darmstadt, membre de l'Institut, etc, etc., avec accompagnement de piano ou orgue par MM. Ermel et Prevôt; prix : 50 fr.

A Paris, au magasin de musique et d'instrumens de J. Frey, artiste de l'Académie royale de Musique, place des Victoires, n° 8, éditeur des œuvres religieuses de M. Lesueur.

Duo concertant pour deux guitares, par P. L. Aubéry du Boulley. Œuvre 50 ; prix : 5 fr.

Quatrième Duo, pour piano et guitare, par le même. Œuvre 52 ; prix : 6 fr.

Les Adieux à Zélie, romance, paroles de M. A.

Petit, musique et accompagnement de piano; par M. P. L. Aubéry du Boulley; prix : 1 fr. 50 c.

La même, avec accompagnement de guitare; prix : 75 c.

Le Regard, romance, paroles de M. Adolphe D...., musique et accompagnement de piano; par M. P. L. Aubéry du Boulley; prix : 1 fr. 50 c.

La même, avec accompagnement de guitare; prix : 75 cent.

Doux Rossignol, romance, paroles de M. A. Petit, musique et accompagnement de piano; par M. P. L. Aubéry du Boulley; prix : 1 fr. 50 c.

La même, avec accompagnement de guitare; prix : 75 cent.

A Paris, chez Simon Richault, boulevard Poissonnière, n° 16.

Musique nouvelle, publiée chez Maurice Schlesinger, marchand de musique du Roi, rue de Richelieu, n° 97.

N° 1. Musique pour Piano.

Czerny (Charles) : 16ᵉ rondino sur une cavatine favorite du *Crociato*, chantée par madame Pasta à Paris, œuvre 195; 5 fr.

— Fantaisie brillante, sur des airs suisses et tyroliens, œuvre 162, pour piano et orchestre, 15 fr.; piano et quatuor, 12 fr.; piano seul, 9 fr.

Beethoven : rondeau (œuvre posthume), piano et orchestre, 12 fr.; avec quatuor, 9 fr.; piano seul, 6 fr.

Payer : *La Coquette*, Polonaise brillante, opéra 137; 5 fr.

— Mélange sur les motifs de l'opéra *Oberon*, de Weber; 6 fr.

Moscheles : l'*Écho des Alpes*, fantaisie sur des thèmes suisses, chantées par madame Stokhausen; 6 fr.

— *Allegro di Bravura*, opéra 77; 4 fr. 50 c.

N. B. le même Éditeur vient de mettre en vente les premières livraisons de la quatrième série des *Chefs-d'œuvre lyriques modernes*. Elles se composent de *La Muette de Portici*, d'Auber; et de la *Straniera*, de Bellini.

APERÇU

Des principaux changemens opérés par les Allemands, en musique, et particulièrement dans l'harmonie, le contrepoint, et dans le chant d'église, vers le temps de la réformation (1).

Deux considérations rendent très-remarquable cette partie de l'histoire de la musique : d'abord, parce qu'elle renferme l'époque de la naissance du chant choral en Allemagne; ensuite parce que c'est principalement aux Allemands qu'en appartient la gloire. Jusqu'alors une partie des innovations et des perfectionnemens apportés à l'harmonie était due à des étrangers ; l'autre restait ensevelie dans les cloîtres. La réformation donna à la musique, sinon une autre forme, du moins une autre direction ; elle recula de beaucoup les bornes de son empire, et la rendit plus populaire. On faisait au peuple un devoir de chanter, et il s'en acquittait avec plaisir. Dès ce moment les choses prirent un autre aspect.

Henri Fink, qui se fit connaître dès 1480, et qui fut maître de chapelle du roi de Pologne, Alexandre, en 1501 ; Thomas Stolzer, né à Schweidnitz, maître de chapelle de Louis, roi de Hongrie, et Etienne Mahu, un des bons maîtres de contrepoint de son temps, commencèrent cette heureuse réforme, dont le véritable auteur fut Martin Luther, né en 1483, et mort à Eisleben, en 1546, lequel joignit ce titre à tous ceux qu'il avait à la reconnaissance de ses contemporains.

« A moins de partialité (dit le pasteur Rambach, dans

(1) Cet article est extrait en partie du nº 2 de l'écrit périodique allemand qui a pour titre : *Eutonia*.

» son excellent ouvrage sur le chant d'Eglise, intitulé :
» *De l'influence de D. Martin Luther sur le chant d'église*,
» Hambourg, 1818 (1)), on est forcé de convenir que
» personne plus que Luther n'était propre à organiser
» noblement et d'une manière utile le chant d'église et
» le service divin. Réunissant l'imagination à la sensi-
» bilité, la persévérance à l'amour du peuple, le goût
» et la connaissance théorique et pratique du chant à
» beaucoup d'autres qualités qui se rencontrent rare-
» ment ensemble, il était plus capable que personne
» de faire pour le chant d'église ce qu'il fit en effet.

» Le chant formant une partie essentielle du culte
» extérieur, les soins que Luther consacra à son amé-
» lioration, font connaître ses sentimens sur ce culte
» extérieur et sur la valeur des anciens usages : il ne
» sera donc pas inutile d'exposer brièvement son opi-
» nion sur cette matière.

» Luther connaissait trop bien le véritable esprit de
» la religion et du christianisme, pour attribuer une
» valeur intrinsèque, une force active aux cérémonies
» extérieures du culte. Selon lui, cette valeur dépen-
» dait des opinions qui les faisaient naître; leur force,
» de l'influence qu'elles pouvaient avoir sur la croyance
» des chrétiens. Il remarquait justement que l'ob-
» servation de ces cérémonies n'étant pas ordonnée
» par Jésus-Christ, n'était pas indispensable, et il
» regardait comme le vrai culte celui qui est d'accord
» avec les préceptes de l'Evangile, quoiqu'il ne s'y trouve
» ni chants, ni orgues, ni cloches, ni ornemens, ni
» vêtemens pompeux. Il aimait à rappeler la simplicité
» avec laquelle les apôtres et lespremiers chrétiens cé-
» lébraient la messe, qui alors, dénuée de chant et de
» magnificence, consistait dans l'accomplissement du
» sacrifice, et l'effusion d'une reconnaissance sincère
» pour l'Auteur de la nature. Il avouait même que cette
» pompe répandue dans le culte pouvait facilement
» écarter de la bonne route le cœur et les yeux : aussi

(1) *Ueber Dr. Luther Verdienste um den Kirchengesang*, etc.

» conseillait-il de consacrer le moins de temps possible
» à cette partie du service divin, afin que, comme le
» dit saint Paul, elle ne l'emportât pas sur tout le reste.
» Il disait encore que plus le culte se rapprocherait de
» celui des premiers chrétiens, meilleur il serait; et il
» donna dans son organisation allemande du culte un
» modèle idéal d'un service divin conforme à l'Evangile,
» et tel qu'il devrait exister parmi des gens *sérieusement*
» chrétiens.

» Tels étaient les principes de Luther, principes qui,
» comme il l'avoue lui-même, ont eu une grande in-
» fluence sur son plan de réforme pour le chant d'é-
» glise. Il fallait les faire accorder avec les autres parties
» du culte : aussi la simplicité fut-elle le principal fon-
» dement de sa liturgie.

» Une amélioration dans le chant d'église pouvait
» être d'une triple utilité : elle pouvait faire naître une
» nouvelle liturgie, amener un nouveau mode de mu-
» sique dans l'église, et la purger des méthodes vicieuses
» qu'elle renfermait. C'est sur ces trois parties, toutes
» défectueuses du temps de Luther, que portèrent ses
» innovations.

» Luther marcha vers son but avec une prudence et
» une perspicacité qu'on ne saurait assez louer. Il con-
» serva en tout l'ancienne forme, ayant soin seulement
» d'y réformer ce qui était défectueux, et d'y ajouter
» ce qui lui manquait. Aussi ses concitoyens le regar-
» dèrent-ils plutôt comme le restaurateur de l'ancienne
» liturgie que comme le fondateur d'un nouveau sys-
» tème.

» Dans sa liturgie, il insiste en premier point sur
» la nécessité de retrancher un grand nombre de can-
» tiques à la Vierge, l'offertoire, les chants de vigile et
» des messes des morts, qu'il regarde comme contraires
» au véritable esprit évangélique. »

Les proses furent supprimées par lui de l'office pro-
testant; il les estimait peu, et les considérait comme

ne faisant point essentiellement partie du culte. En général, il ne conserva des anciennes pièces chantées que ce qui contenait seulement les louanges de l'Eternel, et l'expression de la reconnaissance pour ses bienfaits. Sa *Formula missæ et communionis pro Ecclesiâ*, imprimée à Wittemberg, 1523, 2 vol. in-4°, contient l'indication des morceaux qui doivent être chantés pendant la messe; ce sont: 1° l'*Introït du dimanche*, tel qu'on le chante à Pâques, à la Pentecôte et à Noël; 2° le *Kyrie;* 3° le *Gloria*; 4° le *Graduel* avec l'*Alleluia*, qu'il place après l'épître; 5° le *Symbole de Nicée*; 6° le *Sanctus*; 7° l'*Agnus Dei*. Au lieu de l'*Ite, missa est*, il veut qu'on chante le *Benedicamus*.

Deux ans plus tard (en 1525), parut le *Formulæ missæ et communionis* de Paul Speratus, qui peut servir de préface et de continuation au *Formulæ* de Luther. L'ancienne forme y était presque partout conservée; la partie du chant avait seule éprouvé quelques changemens. Ainsi, par exemple, au lieu de l'*Introït*, qui consiste en un cantique ou un psaume allemand, se trouve un choral. Ensuite vient le *Kyrie eleison*, mais répété trois fois seulement, au lieu de neuf. (Les cantiques allemands qui remplacèrent ensuite le *Gloria* n'existaient pas encore.) Après la collecte et l'épître, vient un cantique allemand; après l'évangile, le *Pater* est remplacé par le *Credo* en allemand; la préface est remplacée par une paraphrase du *Pater*, et un avertissement pour la communion. Après la consécration, se trouve le *Sanctus* ou l'*Agnus* en allemand, ou bien encore un cantique.

Personne ne mettra en doute que Luther, par ces différens changemens, n'ait rendu de grands services au culte extérieur de la Divinité et à l'instruction populaire. Sa liturgie est préférable à l'ancienne : 1° parce qu'elle abrége les chants d'église; 2° parce qu'elle laisse une grande latitude aux prêtres dans le choix des cantiques; 3° parce qu'elle introduit la langue allemande dans le service divin, et y fait participer par ce moyen une grande partie du peuple.

A la rigueur, l'introduction de la langue allemande dans le service divin n'est pas due entièrement à Luther. Déjà dans les douzième, treizième et quatorzième siècles, plusieurs personnes avaient essayé cette réforme. La première tentative de ce genre, faite en 1400, est due à Pierre de Dresde, auteur du cantique moitié latin, moitié allemand : *In dulci jubile*. Pierre de Dresde, né vers la fin du quatorzième siècle, à Dresde, est mort à Prague, en 1440, après avoir séjourné successivement à Zwickau et à Chemnitz. Son cantique, et ceux qui dans le quinzième siècle furent traduits du latin par le moine Adam de Fulde, et J. Boschenstein (né en 1472, à Eslingen, et mort en 1536, après avoir été professeur de grec à Ingolstadt), tracèrent la route aux réformateurs.

Il était si généralement reconnu du temps de Luther, que les cantiques avaient été usités dans le service divin avant la réformation, que Mélanchton, dans son *Apologie de la Confession d'Augsbourg*, s'exprimait ainsi : *Cet usage fut toujours regardé comme très-utile; et dans toutes les églises, le peuple a toujours chanté plus ou moins en allemand.*

Luther invita tout le monde à composer des cantiques allemands. En 1525, il en fit paraître une collection, et le jour de Noel de la même année, le service se fit, pour la première fois, entièrement en allemand. Ce fut ainsi que les efforts sages et infatigables de Luther amenèrent cette remarquable amélioration dans notre Eglise. Quant à la partie musicale, il la dut à Conrad Rupf et à Walther, maître de chapelle du prince de Saxe, et dont nous parlerons bientôt avec plus de détails.

Ce fut de cette manière que Luther amena par degrés la célébration du service divin en allemand, et l'introduction du chœur général des assistans. Cette innovation effleurait à peine la partie musicale ; mais cette dernière est si étroitement liée à la poésie sacrée et aux institutions religieuses de cette époque, qu'on ne saurait les séparer. C'est pourquoi l'*Histoire de la Réforma-*

tion et la connaissance de la poésie, à laquelle elle a donné lieu, ne sont pas inutiles et sans intérêt.

Les améliorations qu'apporta Luther à la musique et aux cérémonies religieuses ne se bornèrent pas à y introduire des chœurs; il s'occupa encore de les perfectionner. Il y attachait une grande importance, et tenait beaucoup à l'enseignement du chant dans les écoles : sa propre expérience lui avait appris l'utilité de cet enseignement. Une amélioration toute particulière que Luther apporta à la partie musicale des chants d'église, fut une nouvelle méthode qu'il introduisit dans les chœurs du peuple et des ecclésiastiques.

Luther était à la fois poète et musicien. Il possédait une belle voix, et de plus l'amour de la musique et beaucoup de goût en harmonie. Encore enfant, il développa les talens que lui prodigua la nature dans le college de Mansfeld, et plus particulièrement encore à Magdebourg à l'âge de quatorze ans; enfin à Eisenach, où non-seulement il prit des leçons de chant, mais où il fut reçu parmi les choristes. Il ne faut pas non plus oublier que Luther resta pendant plusieurs années dans un couvent d'Augustins, où l'on chantait presque continuellement.

L'éducation qu'il reçut dans ces divers-établissemens exerça toujours sur lui son heureuse influence. Ni les sciences les plus élevées, ni les soins et les soucis dont il fut accablé pendant presque toute sa vie, ne purent étouffer en lui l'amour de la musique. Ce goût augmentait à mesure que ses idées religieuses se développaient, sa croyance étant de telle nature, dit-il, qu'elle réjouissait le cœur, et qu'on chantait, pour ainsi dire, malgré soi. Il est bien naturel que son inclination l'ait porté vers le chant religieux, qui de son temps dominait tous les autres genres de musique, et qui était l'objet des travaux des plus fameux compositeurs. Les hymnes et les odes sont, dans ce genre, les morceaux où l'on peut déployer le plus de talens. Aussi Luther y

donna l'essor à son génie, et y déploya tout le charme de l'harmonie.

Il les appelle un des plus grands bienfaits du Créateur, et leur donne la première place après la théologie. « La musique, dit-il, gouverne le monde; elle rend les » hommes meilleurs, et adoucit leurs mœurs. La mu- » sique est le meilleur baume pour les affligés; elle ra- » fraîchit l'âme, et la rend à la felicité. Il n'y a pas de » doute, continue-t-il, que les esprits sensibles aux » charmes de la musique ne renferment le germe de » toutes les vertus; mais ceux qu'elle ne saurait toucher, » je ne puis mieux les comparer qu'à des morceaux de » bois ou de pierre. La jeunesse doit être élevée dans » cet art divin, qui fait les hommes; la musique est né- » cessaire dans les écoles, et je ne regarde pas comme » un instituteur celui qui ne saurait chanter. »

Il fut très-heureux pour Luther qu'avec cet amour de l'harmonie il possédât des dispositions et des connaissances musicales, au moyen desquelles il pouvait lui-même en goûter les charmes. Il pratiquait cet art selon toutes les règles; il chantait non-seulement des chorals, qu'il affectionnait beaucoup, mais encore des accomgnemens d'hymnes. Dès que ses affaires lui permettaient un peu de relâche, ou qu'il éprouvait le besoin de quelque distraction, il s'occupait avec plaisir de musique; il y consacrait surtout les soirées qu'il passait au milieu de ses enfans et de ses amis. Ils chantaient alors de beaux motets et des morceaux de Senfl, de Josquin et d'autres grands maîtres: Luther faisait venir, pour les exécuter, des musiciens exercés, et organisait chez lui de petits concerts.

Nous donnons ces détails sur les connaissances musicales de Luther, parce qu'elles sont la meilleure preuve qu'il était en état de composer lui-même la mélodie de ses cantiques. Il n'est pas incroyable qu'un homme qui a approfondi la musique de chœur, dont la connaissance était encore entravée par mille règles obscures,

qui était capable de chanter les parties d'accompagnement de motets de Senfl ou de Josquin, lesquels n'étaient rien moins que faciles, ait composé quelques mélodies simples; et telles qu'elles conviennent à des cantiques, surtout lorsqu'il est prouvé que cet homme ne manquait ni de génie ni de talent musical. On le croira plus facilement, lorsqu'on saura qu'il jugeait la musique avec toute la profondeur d'un maître. A je ne sais quelle occasion, il porta sur Josquin, un des plus célèbres compositeurs de son temps, ce jugement plein de sens : « Josquin gouverne la note, tandis que les au-» tres sont gouvernés par elle. » Si ce que nous avons rapporté jusqu'à présent rend probable l'opinion que Luther composa du moins en partie la musique de ses cantiques, d'autres circonstances en font une certitude. « Je sais et j'atteste, dit Walther, que le saint homme » de Dieu qui fut le prophète et l'apôtre de la nation al-» lemande, Luther, prenait le plus grand plaisir à la » musique, que plusieurs fois j'ai chanté avec lui; et j'ai » vu que la musique rendait si heureux et si gai cet ex-» cellent homme, qu'il ne pouvait se lasser de chanter.

» Lorsqu'il y a quarante ans, il voulut établir la messe » allemande à Wittenberg, il écrivit au prince Jean, de » glorieuse mémoire, pour que son professeur de chant, » Conrad Rupff, et moi vinssions à Wittemberg afin de » se concerter avec nous sur la musique chorale. Il em-» ploya le huitième ton pour l'épitre, et le sixième ton » pour l'évangile, en disant : *Les paroles de Jésus-Christ » étant remplies de douceur, nous consacrerons le sixième » ton à l'évangile; et Saint-Paul étant un apôtre aus-» tère, nous emploierons le huitième ton pour l'épître.* Il » composa aussi la musique des épîtres, des évangiles, » du *qui pridiè*, me la chanta, et me demanda mon avis. » Il me retint pendant près de trois semaines à Wittem-» berg, occupé à écrire la musique de ses évangiles, de » ses épîtres, jusqu'à ce que la première messe allemande » eût été célébrée dans les paroisses. Je fus obligé de les » écouter attentivement, d'en emporter une description

» à Torgau, et de la présenter au prince de la part du » docteur. Il entreprit de composer des vêpres pour la » jeunesse, et il composa à cet effet de beaux cantiques » allemands, qu'il entremêla cependant d'anciens can- » tiques latins; et il n'approuva nullement les écoles » qui supprimèrent alors ces derniers. En effet, il faut » blâmer ceux qui, par un zèle outré, bannissent de l'é- » glise tous chants latins, les croyant contraires à l'es- » prit de l'évangile ou plutôt à celui de Luther. Ceux » qui, d'un autre côté, ne veulent admettre que des » cantiques latins, ne font pas mieux; car ceux-ci ne » servent nullement à l'instruction du peuple. Les psau- » mes allemands sont les plus utiles pour la messe; tan- » dis que les cantiques latins ne sont bons que pour les » savans ou pour exercer la jeunesse. »

Luther demandait toujours conseil à Rupff et à Walther pour ses innovations musicales; mais le plus souvent la part qu'ils y prenaient consistait à copier la musique, et encore n'était-ce que pour la messe allemande, pour le chant de l'épître, de l'évangile et du *qui pridie* pendant la communion. Walther assure que la musique de ces morceaux était tout entière de Luther, et qu'il en était de même pour la plupart des cantiques.

Du reste, nous ne prétendons pas ne parler ici que de la musique composée par Luther. Il est connu que, dans sa liturgie, il inséra plusieurs anciens cantiques qu'il ne fit que modifier ou augmenter selon la nécessité. Ces cantiques étaient connus de son temps, et le peuple en savait déjà les paroles et la mélodie d'après les changemens que Luther fit au texte de ces derniers. Il faut nécessairement qu'il ait aussi changé la musique ou plutôt qu'il l'ait recomposée. Rambach assure qu'on peut attribuer sans crainte à Luther la mélodie de plusieurs cantiques, que d'autres auteurs assurent être de lui.

(La suite à l'un des numéros prochains.)

GRANDE RUMEUR MUSICALE.

Qui pourrait le croire? me voici devenu un objet d'horreur pour les journalistes anglais, à propos de mes lettres sur l'état actuel de la musique dans leur pays! J'ai voulu démontrer que leurs compatriotes ont moins d'inaptitude pour la musique qu'on ne le croit communément, et voilà qu'ils me reprochent d'avoir supposé qu'ils sont inhabiles à cultiver cet art! J'ai dit qu'ils ne sont mauvais musiciens que parce que les circonstances ne favorisaient point le développement de leurs facultés musicales, et, selon eux, cette qualification de mauvais musiciens est une insulte gratuite de ma part. L'un d'eux va plus loin (voy. *the Atlas* du 2 août); il affirme que j'ai dit que les Anglais sont des *diables* (devils), des *imbécilles* (fools), des *menteurs* (liars) et des *voleurs* (thieves). Je ne sais que répondre au pauvre homme qui a écrit ces folies, si ce n'est que je l'engage à apprendre la langue française, et à relire ensuite mes lettres. Un journal mensuel spécial (*the Harmonicon*), ne se borne point à des allégations générales; on y donne la traduction de mes lettres, et on les accompagne de notes volumineuses, desquelles il résulte que je suis fort ignorant en musique. Au fait, l'auteur de ces notes peut bien avoir raison; je ne me fais pas d'illusion là-dessus, et je ne prétends pas être de la force des rédacteurs du *the Harmonicon*, qui ont poussé la perspicacité jusqu'à découvrir dernièrement qu'il y a des *quintes consécutives* en plusieurs endroits des opéras de Rossini, et qu'on ne peut avoir du génie quand on fait des *quintes consécutives*. Mais les plus savans sont sujets à l'erreur comme les plus ignorans; il se pourrait à toute force que les érudits de l'*Harmonicon* n'eussent

pas toujours bien compris ce qu'ils ont lu dans la *Revue musicale*; il se pourrait qu'ils eussent mal réfuté ce qu'ils ont entendu; il se pourrait enfin que leur science eût été en défaut dans mainte citation : voilà ce que je me vois forcé d'examiner, malgré ma répugnance pour les discussions, et la crainte que j'éprouve à me mesurer avec de pareils athlètes. Ces messieurs promettent à leurs abonnés de continuer l'examen de mes lettres; moi je leur promets de ne pas revenir deux fois dans mes réponses, et je demande d'avance pardon à mes lecteurs pour l'ennui qu'elles pourront leur causer.

J'ai dit dans ma première lettre (*Revue mus.*, t. v, p. 314) : « L'opinion souvent manifestée par les écri-» vains du continent, place les Anglais au degré le plus » bas de l'échelle des facultés musicales. » Là-dessus, le rédacteur de l'*Harmonicon*, avec la grâce et la legèreté qui caractérisent les plaisanteries de nos voisins d'Albion, feint de croire que par cette proposition les Anglais sont inférieurs aux Caffres et aux Tahitiens pour les dispositions à la musique; ce qui ne pourrait être examiné sérieusement que dans le cas d'une civilisation égale. Mais bientôt revenant à un ton plus sérieux, il m'oppose le témoignage de l'abbé Dubos, qui, à l'imitation de beaucoup de gens, a écrit sur la musique, sans en connaître les premiers élémens, et savait si peu l'histoire de l'art, qu'il a estropié les noms de tous les musiciens dont il a parlé. Ce bon abbé assure que l'Angleterre a produit de bons musiciens et d'excellens poètes : c'est ce qu'il était hors d'état de juger. L'auteur des notes dit, en parlant des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, que j'ai sans doute étudié profondément cet ouvrage. Je puis lui donner l'assurance que je n'ai point perdu mon temps à cela : il m'a suffi de le lire une fois pour voir qu'on ne peut rien en tirer de bon, du moins en ce qui concerne l'art que je professe. Voltaire a dit que l'abbé Dubos ne possédait pas un tableau, et ne connaissait pas une note, ce qui ne l'avait point empêché de parler hardiment de peinture

et de musique. Il y a en Angleterre beaucoup de gens qui ressemblent à l'abbé Dubos.

A l'égard de l'autorité de Ginguené, que l'auteur des notes m'oppose, elle est d'aussi peu de valeur. Musicien fort médiocre, Ginguené ne possédait de notions sur la musique en Angleterre, que ce qu'il en avait pris dans les ouvrages de Burney. Dans tout ce qu'il en a dit, il n'a fait que traduire ou abréger cet historien. L'auteur des notes me reproche de n'avoir point cité les écrivains qui ont ravalé les dispositions des Anglais pour la musique, et semble me défier de le faire. Je n'aurais pourtant pas à le renvoyer bien loin, car Rouquet a fait imprimer à Londres, en 1755, un livre intitulé : *The present state of the arts in England*, dans lequel il dit (n° XXVII) que *les Anglais aiment la musique, bien que leur oreille soit peu propre à en juger, et leur génie inhabile à en produire de bonne*. J'aurais pu citer le morceau qui se trouve dans la *Bibliothèque critique musicale de Forkel*, sous ce titre : *Von der jetzigen Beschaffenheit der musik in London*, et les observations que Reichardt a consignés dans ses *Briefe eines aufmerksamen Reisenden*, et dans son *Kunst magasin*. J'aurais pu invoquer le témoignage de tous les artistes qui ont visité l'Angleterre, ou qui y ont résidé, et qui s'accordent à refuser aux Anglais des organes propres à cultiver la musique avec succès; mais remarquez que loin de chercher des autorités pour attaquer l'organisation musicale de ce peuple, je n'avais d'autre dessein que d'examiner ce qu'il pouvait y avoir de réel dans une opinion si peu favorable, et si généralement répandue. Arrivé a Londres dans les premiers jours d'avril, j'écrivais ma première lettre le 24 du même mois. N'ayant point eu occasion de connaître les choses par moi-même en si peu de temps, je m'exprimais ainsi : « L'opinion souvent manifestée par les écrivains du » continent, place les Anglais au degré le plus bas de » l'échelle des facultés musicales. Cette opinion est-elle » fondée? voilà ce que je me suis proposé d'examiner

» avec une attention scrupuleuse. Au premier aspect, » je serais peut-être tenté de partager les idées com» munes à cet égard; mais je sais que ce n'est point sur » l'apparence qu'on peut décider des questions de cette » nature. Avant tout, il faut examiner si les institutions » favorisent en Angleterre les progrès de la musique: mes » premiers soins ont été dirigés vers cette recherche. » Je le demande à tout homme de bonne foi, peut-on être plus consciencieux que je ne l'ai été dans cette circonstance? Je me défiais même de mes propres impressions; je voulais examiner avant de juger, et je rejetais même le témoignage de mon oreille. Que pouvaient exiger de plus messieurs de l'*Harmonicon?* Ou ils sont bien inattentifs en lisant, ou ils sont bien ingrats, puisqu'ils déchirent par leurs sarcasmes le seul homme qui, après avoir entendu leur musique, n'ait pas prononcé nettement qu'elle ne vaut rien du tout, et qu'ils ne peuvent en faire de meilleure.

Dans ce qui suit, on va voir que les rédacteurs de l'*Harmonicon* prennent un ton plus tranchant. J'avais écrit dans ma première lettre : « Il suffit de jeter un » coup-d'œil sur l'histoire de la musique en Angleterre, » pour voir que cet art était dans une situation relative » bien plus prospère, lorsque le gouvernement y don» nait ses soins, et la protégeait, que lorsqu'il l'aban» donna aux seules ressources de la faveur publique. » Henri VIII était habile musicien; il composait et atta» chait presque autant d'importance à sa qualité de » contrapuntiste qu'à sa dignité de roi d'Angleterre. Des » compositeurs célèbres français et gallo-belges furent » appelés à sa cour, et fondèrent des écoles, où se for» mèrent beaucoup de musiciens distingués, qui brillè» rent sous le règne d'Elisabeth. » Que répond à cela l'auteur des notes? *Qu'il a examiné avec attention les listes des musiciens qui furent au service de ces souverains, et qu'il n'y a trouvé que les noms de trois ou quatre étrangers, lesquels furent parfaitement obscurs pendant qu'ils vivaient, et qui sont maintenant complétement oubliés.*

Ah ! savant homme, votre érudition se trouve en défaut dans cette circonstance. D'abord je n'ai pas dit que les célèbres musiciens dont il s'agit fussent par douzaines à la cour du roi d'Angleterre: les hommes supérieurs sont fort rares dans tous les temps. Mais à quoi pensez-vous, quand vous dites que les noms de ces musiciens furent obscurs pendant leur vie, et qu'ils sont oubliés maintenant? Vous ne savez donc pas que l'un de ces musiciens fut *Roland de Lassus*, qui fut surnommé *le prince des musiciens de son siècle*, et qui fut digne de lutter de talent avec Palestrina? Il est vrai que les listes que vous avez examinées dans Burney, Hawkins et dans les indigestes compilations qui ont été faites de leurs ouvrages, ne signalent pas ces faits; mais un érudit qui fait de la critique, doit remonter aux sources. Si donc vous aviez lû la notice que Quikelberg, ami intime de Lassus, a écrite sur la vie de ce célèbre musicien, vous y auriez vu que Jules-César Brancaccio le mena en Angleterre, qu'il le présenta à Henri VIII, et que ce prince en fit son maître de chapelle en 1554. Convenez que votre négligence en ceci est un peu forte.

A l'égard des écoles de musique dont j'ai parlé, vous dites hardiment : *Il n'y a jamais eu une seule école de musique ni rien de semblable en Angleterre.* Savant critique, il m'est impossible de vous passer cette bévue. Vous avez donc oublié l'école des enfans de chœur de la chapelle royale et celle de Saint-Paul, desquelles sont sortis tous les bons musiciens anglais des seizième et dix-septième siècles? Ouvrez Burney et les autres écrivains qui paraissent être mieux connus de vous que ceux du continent, et vous y verrez que le docteur Tye, qui fut précepteur des enfans du roi, Farrant, maître des enfans de la chapelle de Saint-Georges à Windsor, William Byrd, l'un de vos meilleurs compositeurs, Jean Mundy, Thomas Tomkins, Thomas Brewer, Thomas Ravenscroft et beaucoup d'autres furent élevés dans ces écoles. Vous y verrez encore que Michel Est fut maître des enfans de chœur de la cathédrale de

Lichtfield, et que Martin Pearson eut la même qualité à l'église de Saint-Paul. Or, vous conviendrez, je crois, que partout où il y a un maître en titre et des écoliers, il y a des écoles.

Grande est la colère du rédacteur de l'*Harmonicon*, en lisant ce passage de ma première lettre : « Un fait » assez remarquable se présente dans l'histoire de la » musique en Angleterre, c'est que ce pays est le seul » qui ait eu des chaires de musique dans ses universités. » Cambridge et Oxford furent particulièrement célè» bres sous ce rapport : on y conférait les grades de ba» chelier et de docteur en musique, et ces dignités ne » pouvaient être obtenues qu'après des concours et des » examens sévères. Depuis long-temps ces exercices ne » sont plus que des enfantillages, et la qualité de doc» teur en musique a cessé d'être un titre recommanda» ble. Lorsque Haydn vint en Angleterre, on voulut » rendre au doctorat son ancien lustre, en le lui confé» rant ; mais les pauvres docteurs anglais d'aujourd'hui » se montrent si peu dignes de leur illustre confrère, que » la dignité est redevenue grotesque. » Là-dessus, le rédacteur assure que cette dignité de docteur fut *hautement respectable* jusqu'au commencement du dix-huitième siecle ; et, pour le prouver, il nomme les docteurs Cooke (mort en 1793), et Dupuis (qui cessa de vivre en 1796), compositeurs assurement fort remarquables, auxquels il aurait pu joindre le célèbre docteur Williams Hayes (mort en 1779), le celèbre docteur Howard (1782), le celebre docteur Nares (1783, , le célèbre docteur John Worgan (1790, , et le celèbre docteur Philippe Hayes (1797). Il se pourrait que le monde musical du continent n'eût jamais entendu parler de toutes ces célébrités; mais ce n'est pas la faute des pauvres docteurs, qui possédaient des diplômes en bonne forme. L'auteur des notes assure que Haydn fut très-honoré de devenir le confrère de tous ces grands hommes, et que je ne jouirai jamais du même avantage. J'avoue humblement que je n'élève point mes prétentions si haut, et

que je ne me sens point de force à être décoré du même titre que le célèbre docteur Busby.

Encore une petite inadvertance de mon redoutable adversaire. J'ai dit : « Hændel, avec son génie élevé, sa » science profonde et sa fécondité prodigieuse, vint, au » commencement du dix-huitième siècle, consoler l'An» gleterre de l'état déplorable de sa musique, en se natura» lisant anglais, en composant tous ses beaux ouvrages sur » des paroles anglaises, et en donnant tous ses soins au » perfectionnement de l'exécution. » Sur cette phrase, *de l'état deplorable de la musique anglaise au commencement du dix-huitième siècle*, l'indignation de l'auteur des notes est à son comble, et il m'oppose la musique d'église et les madrigaux de Morley, de Tallis, de Byrde, de Farrant et de Gibbons, qui tous vivaient au seizième siècle ; de Mathieu Lock, qui était mort en 1679 ; et de Purcell, qui avait cessé de vivre quinze ans avant que Hændel allât en Angleterre ! Tout cela est trop plaisant.

La manière d'argumenter du rédacteur de l'*Harmonicon* est de m'opposer des noms de musiciens anglais qu'il me reproche de ne point connaître : il ne comprend pas que mon ignorance, si elle existe, est leur condamnation ; car un artiste, un poëte, un philosophe qui ont quelque valeur, ne manquent jamais de réputation. Malheur à celui qui renferme sa renommée dans les limites de son pays ! il ne mérite même pas de jouir de celle-là. Les Allemands, les Italiens, les Français, les Belges ont eu beaucoup de grands musiciens ; ils sont connus du monde entier : pourquoi n'en est-il pas de même des Anglais? En répétant sans cesse : « Vous ne connaissiez pas notre grand musicien *un tel*, » messieurs de l'*Harmonicon* font une satire cruelle des talens du grand homme inconnu ; c'est ce qu'ils n'ont point compris.

Je ne pousserai pas plus loin mes remarques sur les notes de mes censeurs ; ces détails seraient fastidieux et sans objet. Toute la discussion se réduit à ceci : *Les An-*

glais n'ont montré jusqu'ici ni talent pour la musique, ni disposition pour en bien juger : cela est de notoriété; j'ai ajouté qu'*ils se distingueraient peut-être dans la culture de cet art, si les institutions étaient plus favorables* : ils auraient dû me savoir gré de ma générosité.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

Une modification vient d'être apportée dans la direction du théâtre de l'Opéra-Comique. M. Ducis s'est adjoint depuis quelques jours M. de Saint-Georges, auteur de plusieurs opéras comiques et de vaudevilles; et ce dernier est chargé de tout ce qui concerne le choix des pièces et la mise en scène. Une modification plus importante est desirée par les habitués de ce théâtre : c'est le changement d'une troupe délabrée en une meilleure, et d'une exécution déplorable en une plus satisfaisante. Celle-là est plus difficile à faire que la première.

— Ponchard est rentré, vendredi dernier, par *l'Ami de la maison* et *Picaros et Diégo*. C'est toujours la même perfection de méthode et le même goût; on regrette seulement que ces qualités ne soient pas appliquées à des choses plus nouvelles. C'était presque un événement que d'entendre chanter à l'Opéra-Comique.

— Depuis quelques jours, le bruit de la mort de M. Onslow s'était répandu à Paris, et avait porté la consternation parmi les nombreux amis de ce compositeur célèbre et parmi les amateurs de la bonne musique. On disait qu'il avait été tué à la chasse; mais on ignorait les détails de ce malheur. Nous avons reçu une lettre de M. Onslow, qui nous rassure sur son sort, et qui nous fait connaître la nature de l'accident qui a

failli lui coûter la vie. M. Onslow s'était rendu loin de chez lui, à une partie de chasse au sanglier ; il y reçut un coup de fusil dans la joue, et la balle alla se loger dans la partie postérieure du cou, d'où il fallut l'extraire. Les souffrances que cet accident causèrent à M. Onslow furent très-aiguës, parce qu'il fit trente lieues en poste pour se rendre chez lui, avant de recevoir les secours d'un homme de l'art. Il est maintenant hors de danger, et nous prie d'exprimer sa reconnaissance à toutes les personnes qui lui ont donné des preuves d'intérêt en cette circonstance.

— Des coupures assez considérables ont été faites à la dernière représentation de *Guillaume Tell*, et ont raccourci la durée de l'ouvrage d'environ vingt minutes. Le trio du quatrième acte a été supprimé. Nous ne pouvons qu'approuver ce retranchement ; mais, par suite de toutes les coupures qui ont été faites dans cet acte, il est devenu presque nul. N'y aurait-il pas de l'avantage à le fondre dans le troisième par un changement de décoration ? Il nous semble que la pièce deviendrait plus régulière, et qu'on aurait par-là l'avantage de supprimer un entr'acte fort inutile. C'est du reste une chose fort remarquable qu'on ait ôté d'un chef-d'œuvre tel que *Guillaume Tell* assez de musique pour faire un autre opéra fort beau, sans nuire à la grandeur des dimensions de l'ouvrage.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Il vient de se former dans la ville de Halle en Thuringe, connue par la réputation dont jouit son université, un comité, à l'effet de fonder pour toujours une fête musicale qui serait célébrée chaque année le jour anniversaire de la naissance du roi de Prusse. La

première n'ayant pu, en raison des difficultés qu'entraîne une première organisation, avoir lieu le 3 août, a été remise aux 5, 6 et 7 septembre prochain. Le programme qui vient d'en être publié, annonce que cette solennité doit être réglée avec beaucoup de magnificence. Les orchestres des chapelles de Berlin, Brunswick, Cassel, Dresde, Erfurth, Hannovre, Leipsick, Prague, Weimar et autres villes, fourniront chacune leur contingent d'artistes. M. Zelter de Berlin dirigera le chant. On remarque parmi les chanteurs mesdames Schætzel, Hoffmann, Heinefetter, Müller; MM. Bader, Babnigg, Cornet, Zschiesche, etc. On espère que le nombre total des exécutans s'élevera à cinq cents. M. Spontini doit avoir la direction suprême, dans laquelle il sera secondé par les maîtres de chapelle Hummel, Marchner, Reissiger, Spohr, D. Weber, Wiedebein et autres. Le violoniste Mœser dirigera les violons.

Cette fête sera célébrée à l'église et dans la grande salle de l'université. Le premier jour, 5 septembre, on chantera à l'église un *Domine salvum fac regem* de Spontini et l'*oratorio* de Samson de Hœndel. Entre ces deux morceaux, on entendra l'organiste, directeur de musique, Bach, qui touchera sur l'orgue une grande fugue de son aieul, Sébastien Bach, qu'il terminera par un duo d'orgue et de trombone basso, composé par lui et exécuté avec M. Belcke, musicien de la chambre du Roi.

Le programme des deux journées des 6 et 7, dans la salle de l'université se composera d'une symphonie de Mozart, d'une de Beethoven, d'un choix des plus beaux morceaux des opéras d'*Olympie*, *Alcidor*, *Nurmahal*, *Agnès de Hohenstaufen* de Spontini, d'autres morceaux d'ouvrages modernes au choix des chanteurs, et de plusieurs solos ou concertantes de musique instrumentale, exécutés par MM. Maurer, Ganz, Griebel, Tausch et autres virtuoses connus.

L'excédant de la recette, s'il y en a, sera employé par le comité à la fondation de prix pour l'encouragement

de la musique religieuse, et principalement de la conservation des bonnes doctrines de la musique chorale. Le président du comité est M. Naue, directeur de musique de l'université.

— La célèbre cantatrice allemande, mademoiselle Schechner, qui donne des représentations à Berlin, a pris le rôle de la *Dame blanche* pour couronner la série d'effets qu'elle avait produits dans des opéras de différens caractères. Les Berlinois lui ont su gré d'avoir donné à celui-ci une teinte sentimentale et fantastique, qu'ils regrettent de ne pas trouver dans le poëme français. Un journaliste de cette ville s'étonnait dernièrement que M. Scribe, au lieu de profiter de la situation du second acte pour entrer dans le domaine de l'idéal et de la fantaisie, qui s'ouvrait si naturellement, l'eût terminée brusquement par une scène de galanterie vulgaire. Mademoiselle Schechner, qui est l'idole de cette capitale, est sur le point de clore ses représentations : elle doit chanter pour son bénéfice la Léonore de *Fidelio*. Il faut espérer que quelque directeur de troupe d'opéra trouvera moyen de lui faire faire connaissance avec les Parisiens. Il est fort probable que toutes les parties contractantes n'auront qu'à s'en féliciter.

— La *Fiancée* de M. Auber, traduite en allemand, a été donnée le 25 juillet, pour la première fois, sur le théâtre de Kœnigstadt à Berlin. La musique a généralement plu ; mais l'effet total de la représentation a laissé les spectateurs tièdes ; ce qui tient probablement, dit un journal allemand, à ce que l'ouvrage exigeait de presque tous les personnages un jeu fin et spirituel, qu'on ne peut guère attendre de la plupart des chanteurs allemands. On devait donner cet opéra le 3 août, anniversaire de la naissance du roi, sur le théâtre royal ; et l'on avait lieu de penser que les moyens d'exécution dont on pouvait disposer assureraient à l'ouvrage tout le succès qu'il mérite.

— De retour à Milan, madame Méric-Lalande a reparu au théâtre *della Scala* dans le *Pirate* de Bellini avec

Rubini et Tamburini. L'enthousiasme fut tel parmi les spectateurs, lorsque madame Méric-Lalande a paru sur la scène, qu'il lui a été impossible de se faire entendre pendant près d'un quart-d'heure, tant les applaudissemens étaient vifs et bruyans! Rappelée sur la scène après la representation, cette cantatrice a recueilli de nouveau les preuves du plaisir que le public avait eu à la revoir et à l'entendre. Rubini s'est montré, comme à l'ordinaire, grand chanteur dans le rôle qu'il a créé dans cet ouvrage.

AVIS.

Nous sommes invités à donner connaissance aux amateurs de musique de l'existence de deux collections fort intéressantes d'autographes de célèbres musiciens et d'écrivains sur la musique. Ces deux collections se trouvent à Vienne, l'une en la possession de M. Kandler, l'autre appartenant à M. Aloys Fuchs. La plupart de ces autographes contiennent des faits relatifs à la musique, à son histoire ou à sa philosophie. M. Kandler possède, en outre, une collection de mémoires sur la vie et les ouvrages des plus célèbres musiciens italiens et de quelques allemands les plus modernes, recueillis depuis 1817 jusqu'en 1826, ainsi que des fragmens de musique notée de plusieurs artistes et amateurs renommés. Les possesseurs de ces deux collections intéressantes les céderaient volontiers à un prix modéré, pourvu que l'acquéreur prît l'engagement d'en publier ce qu'elles contiennent de plus curieux, et d'en donner au public, par exemple, un choix de *fac simile*.

Les autographes les plus intéressans de la collection de M. Kandler sont de Arnold, Antolini, Broschi (Carlo), plus connu sous le nom de Farinelli; Bach (G.-C.); Bernacchi (Antoine), Bianchi (Fr.), Beethoven (L.), Bo-

noncini, Bertoni, Cafaro (P.), Calegari (Fr.-Ant.), Cherubini (L.), Carafa, Corelli (Archangelo), Durante (Joseph), Dietrichstein, Eximeno (Ant.), Farinelli (Joseph), Guarducci, l'abbé Gerbert (Mart.), Gazzaniga (Joseph), Gugielhmi (Jean), Gluck (Cristophe), Gyrowetz (Adalbert), Jomelli (Nic.), Kandler père et fils, Kiesewetter, Kirnberger, Locatelli (Ant.), Lichtenthal, Lulli (Ant.), Minoja (L.), De Majo (Fr.), Mancini (J.-B.), Martini (J.-B.), Mattei (Stanislas), Mercadante, Mayer (J.-Simon), Meyerbeer, Mozart (Léopold), Mozart (Wolf.-Am.), Misliwezeck, Méhul, Morlacchi, Mariani (Lor.), Nicolini (Joseph), Nardini (Pierre), Paolucci (Fr.-Joseph), Perez (Dan.), Pistocchi, Planelli (Ant.), Pavesi, Perti (J.-Ant.), Pacini (J.), Pacini (L.), Perotti (G.A.), Preindl, Pugnani (Gaet.), Raaf, Reissiger, Rameau, Rossini, Salieri, Schikh, Seyfreid, l'abbé Stadler, Santarelli (J.), l'abbé Sterkel, Sonnleithner (J.), Sabbatini (Louis-Ant.), Sacchini (Ant.), Tartini (Joseph), Tosi, Vaccai (Nic.), Velluti, Vogler, et Zingarelli.

Les pièces sont au nombre de cent quarante-quatre.

Dans la collection de M. Fuchs, on trouve des autographes de Albrecktsberger, Assmayer, André d'Offenbach, Bach (J.-S.), Bach (Phil.-Emm.), Bach (H.-Fr.), Bach (J.-Ch.), Bach (Aug.-Guillaume), Beethoven, Caldara, Czerny (Charles), Czerny (Joseph), Drechsler (Joseph), Eybler (Jos.), Eberl (Ant.), Furlanetto, Fuchs ou Fux (Jean), Forkel, Fischer (Ant.), Fasch (C.-Fr.), Gassmann, Gyrowetz, Graun (C.-H.), l'abbé Gelineck, Hasse, Haydn (Michel), Haydn (Joseph), Hummel (J.-N.), Himmel, Kozeluck, Krommer, Kalkbrenner (F.), Lotti, Hofmeister (Fr.), Mayseder, Moscheles, Mozart (W.-A.), Mayer (Simon), Mercadante, Martini (le P.), Müthel, Naumann, Neukomm, Payer (Jérôme), Pixis de Paris et de Prague, Porpora, Perotti, Preindl (Jos.), Ries (Ferd.), Romberg (Bernard), Reichardt, Salieri, Seyfreid (Ign.), Spontini, Spohr, l'abbé Stadler, Schubarth (Daniel), Schoberlechner, Sussmayer, Tomaschek, Wagenseil, Weigl (Jos.), Worzischek, Woelfl, Zelter;

Kreutzer (Conradin), l'abbé Vogler, Hofmeister (Fr.), et Wanhall.

Les pièces sont aussi au nombre de cent quarante-quatre.

Les mémoires recueillis par M. Kandler sur quelques musiciens renommés, sont les suivans :

Assensio (Carlo), Ayblinger (Jean), Baini (Joseph), Balducci (Joseph), Bandelloni (L.), Basili (Fr.), Basili (André), Boreato (Jos.), Calegari (Ant. le vieux), Calegari (Ant.), Carafa (Michel), Corsini (L.), Clementi (M.), Luigi della Casa, Coccia (C.), Consalvi (Fr.), Cordella (J.), Crescentini, Delfini, Donizetti (D.), Fabio, Fanna (Ant.), Farinelli (Jos.), Fedrigotti (Gio.), Fioravanti (Valent.), Generali (Pietro), Grazioli (J.-B.), Jansen (J.-F.-A.), Kocher (Conrad), Lanza (Fr.), Marsand (Ant.), Mayer (Simon), Meyerbeer (Jac.), Marchesi (Thomas), Martini (J.-B.), Mattei (Stanislas), Mercadante (Sav.), Miari, Migliorucci (D.), Miller (D.), Miltitz, Minoja (Amb.), Morandi (Jean), Moroni (Ph.), Morlacchi (Fr.), Mosca (L.), Nicolini (Jos.), Orlandi (Ferd.), Pacini (Jean), Paganini (Nic.), Paini (Ferd.), Pavesi (Etienne), Poissl (J.), Perotti (Jean-Auguste), Perruchini (J.-B.), Pilotti (Giust.), Pollini (Fr.), Raymondi (Pietro), de Rignano, Roll (P.-G.), Rolla (Alless.), Rossini, Sabalieh (Fr.), Scherer (Fr.), Schneider (Fed.), Schoberlechner (Fr.), Sigismondo (Jos.), Sirletti (Giust.), Spontini (Gasp.), Tadolini (Jean), Tonassi (Pietro), Tritto (Jacques), Trento (Vitt.), Vaccai (Nicolas), Vellutti, de Winter (Pietro), Zampieri (le marquis), Zingarelli.

Parmi les autographes notés, on remarque des morceaux de Beethoven, Czerny (Ch.), Eybler, Fuchs ou Fux (Jean), Gyrowetz, Gaensbacher (Jean), Kreutzer (Conradin), Kozeluch (Léop.), Kinsky (Jean), Krommer (Fr.), Mayseder, Moscheles, Preindl, Salieri, Seyfried, l'abbé Stadler, Weigl et Wranitzky.

Les personnes qui désireraient acquérir ces intéressantes collections, pourront s'adresser au bureau de la *Revue musicale*.

ANNONCES.

Nouvelles publications faites par Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Italien, n. 11.

Barcarole de *Marino Faliero*, avec accompagnement de guitare; 1 fr.

— *Meerts et Michelot*, variations fantaisies pour piano et violon n. 1; 7 fr. 50 cent.

— *Le Paysan séducteur*, chansonnette d'Edmond Lhuillier; 2 fr.

— *L'Embarras du choix*, chansonnette d'Edmond Lhuillier; 2 fr.

— *Albéniz. Le Maître et l'Elève*, premier divertissement à quatre mains sur l'introduction de *la Gazza ladra* de Rossini; 6 fr.

— Valse du *Rossignol*, pour piano; 75 cent.

— *L'Echo lyrique*, journal de chant avec piano, qui remplace le *Journal d'Euterpe* : on reçoit vingt-quatre romances et douze morceaux italiens par an. Prix de l'abonnement : 25 fr. pour la France, et 28 fr. pour l'étranger. Troisième année, cinquième livraison, contenant les morceaux suivans :

Le Gondolier, barcarole à deux voix, de Carcassi; 2 fr.

Il ne te souvient plus, chansonnette de Guast; 2 fr.

Non reggo a tal contento, rondo de *Nitocri* de Mercadante, C.; 3 fr. 75.

ERRATUM.

Par une erreur de l'imprimeur, trois ouvrages de MM. Henri Bertini, Léon Bizot et G. Onslow, publiés par MM. Pleyel et compagnie, ont été indiqués dans le n° 2 de la *Revue musicale*, chez Pacini, boulevard des Italiens, n. 11.

APERÇU

Des principaux changemens opérés par les Allemands, en musique, et particulièrement dans l'harmonie, le contrepoint, et dans le chant d'église, vers le temps de la réformation.

SUITE.

Luther ne conserva guère l'ancienne musique qu'aux cantiques qu'il traduisit du latin. Ainsi la mélodie du *Der du bist drei in Ewigkeit* etc., est la même que celle de *O beata lux trinitas;* celles de *Christum Wir sollen loben schon* etc., et de *Komm, Gott Schœpfer, Heiliger Geist* etc., sont aussi les mêmes que celles du *Veni creator spiritus*, et de *Ortus cardine.* La musique des hymnes *Veni Redemptor* (*Nun Komm der heiden heiland*) et *Te Deum landamus* (*Herr Gott, dich loben wir*) éprouva de plus notables changemens.

Les airs composés par Luther peuvent se diviser en deux classes bien distinctes : 1° ceux des traductions en prose de la Bible; 2° ceux des cantiques versifiés. Les premiers se distinguent par une mélodie simple, plusieurs syllabes étant sur la même note, ce qui les fait ressembler aux anciens psaumes. Des modulations variées, fortes et expressives, caractérisent au contraire la seconde classe. Parmi les premiers, on remarque particulièrement ceux qu'il composa à Wittemberg, en 1525, pour sa messe allemande, et qui sont encore employés dans les parties de l'Allemagne où l'on a conservé l'usage des chants pendant le service divin, et principalement pendant la communion. Luther vou-



lut corriger cette partie, qui était essentiellement défectueuse, et lui donna une plus grande étendue. Il ne pouvait souffrir qu'on adaptât les paroles allemandes à l'ancienne musique du texte latin. Le texte, la mélodie, l'accent, le rhythme, tout, selon lui, devait appartenir à la langue maternelle. C'est dans cette vue qu'il essaya de nouvelles compositions, qu'il ne publiait que lorsque Walther les avait corrigées et approuvées. On en compte trois, ou même cinq, d'après la liturgie publiée par Luther à Wittemberg, en 1516 :

1°. Deux mélodies différentes pour l'Epître ;

2°. Celle de l'Evangile ;

L'Epître et l'Evangile étant maintenant récités, elles sont toutes deux hors d'usage.

3°. La mélodie du *Qui pridie*.

Cette dernière est un excellent morceau, qui, ainsi que le *Pater*, devrait toujours être chanté pendant la communion. Il est évident que pour qu'ils fixent l'attention au lieu de la distraire, il faut qu'ils soient bien chantés, ce qui n'est pas bien difficile. Aussi cette facilité rend inexcusable la manière dont on les chante pour la plupart du temps. A cette première classe, appartiennent encore la musique des cantiques de Zacharie, de Siméon, de Marie, et des litanies latines et allemandes.

La seconde classe des compositions de Luther est plus intéressante, et par elle-même, et parce qu'elle est encore en usage dans notre Eglise. On en compte vingt, outre les trois (*Mensch, willst du leben*, etc. *Dies sind die heil'gen*, etc., et *Jesus-Christus unser Heiland, der von uns*, etc.), qu'on ne peut affirmer être de Luther. Gerber, dans son *nouveau Dictionnaire des Musiciens*, à l'article *Luther*, ne les porte qu'au nombre de *seize*, s'appuyant sur l'ouvrage intitulé : *Des devoirs d'un organiste*, par *Turck* (1). D'après ces deux auteurs, plu-

(1) *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, etc. Halle, 1787, in-8°.



sieurs de ces mélodies auraient été connues avant Luther.

L'auteur anonyme de *la Harpe de Sion*, ou *Traité du mode, de l'histoire et de la littérature du chant employé dans l'Eglise catholique*, va encore plus loin (voy. *Athanasia*, publié par Benkerk, en 1828, vol. II, cah. 2, p. 293). Cet auteur dispute à Luther, non-seulement les cantiques *Wir glauben all'an einen Gott*, etc., et *Verleih uns frieden gnædiglich*, etc., affirmant qu'ils étaient déjà connus; mais encore il prétend que la mélodie de *Ein' veste Burg ist unser Gott*, est celle de l'hymne catholique *Exultet cœlum laudibus*; que celle de *Nun freut euch, lieben christen gemein*, etc., n'est autre que le *Fortem virili pectore*; que *Erhalt' uns, herr, bei deinem Wort*, etc., est l'ancienne hymne catholique *Jesu corona virginum*, et que Luther n'y a rien changé, ainsi que dans plusieurs autres. Je me suis donné la peine de comparer, avec un de mes amis très-versé en cette matière, ces morceaux sur deux éditions différentes de l'*Antiphonarium Romanum*, et je n'y ai trouvé, la plupart du temps, que de très-faibles analogies. Avant cette comparaison, je ne disconvenais pas que plusieurs mélodies de Luther ne renfermassent quelques réminiscences d'anciens cantiques catholiques qu'il avait chantés si souvent, soit étant écolier, soit dans son cloître; mais présentement, si je n'affirme pas le contraire, je suis du moins persuadé que ces mélodies appartiennent à Luther plus qu'on ne le croit, à moins que cet auteur inconnu ne prouve ce qu'il avance. Du reste, cette attaque contre Luther et la réformation à part, cet ouvrage est du plus grand intérêt pour ceux qui s'occupent du chant usité dans l'Eglise catholique. Ils y trouveront, non-seulement la partie littéraire, mais encore la partie musicale, arrangée et classée mieux que tout autre part.

Il sera toujours excessivement difficile de déterminer avec précision quels sont les auteurs de plusieurs anciennes mélodies, car on ne rencontre pas toujours des do-

cumens tels que celui qui se trouve dans la préface de la liturgie de Luther, publiée par Pabst, en 1557, où Luther dit en propres termes : « L'hymne *Nu last uns den* » *leib begraben* qu'on chante aux enterremens, porte » mon nom, mais n'est pas de moi ; non que je veuille » la renier, car je la trouve excellente; mais elle est » d'un bon poète, Jean Weis, et je ne veux pas m'ap- » proprier son ouvrage. »

Cette assertion est pourtant inexacte, car l'auteur de ce cantique est Michel Weis, qui publia la liturgie allemande des frères Moraves, où ce cantique se trouve page 161, édition de 1589.

Il se présente encore une autre difficulte; beaucoup de poètes, tels que Luther et plusieurs de ses contemporains, adaptèrent leurs paroles à des mélodies déjà connues du peuple. Ces mélodies, auxquelles on apportait peu d'attention, reçurent un nouveau prix de l'harmonie des vers; mais déjà dans le quinzième siècle, il était difficile de retrouver les auteurs de ces morceaux primitifs, et maintenant il est presque impossible de déterminer seulement à peu près l'époque où la musique de *O solis ortus cardine*, *hostis Herodes impie*, *ô Lux beata trinitas*, et d'autres morceaux semblables fut écrite. Il est aussi difficile de designer tel ou tel compositeur, parce que la plupart du temps on ne peut accorder les époques. Voici un exemple qui prouve la vérité de mon assertion :

Calvisius ajouta aux psaumes de David de Becker les mélodies parmi lesquelles se trouve celle qu'il a mise sur la traduction des paroles bien connues, *Super flumina Babylonis ;* traduction qu'il attribue à Wolfgang Dachsten.

Que ce cantique soit de Dachsten, ainsi que la musique, on ne saurait prouver le contraire, néanmoins, l'ouvrage de Calvisius parut en 1602, la seconde édition en 1617, et Dachsten écrivit ce morceau pour la destruction de Magdebourg, en 1631, ainsi que l'af-

firme Wetzel, dans son *hymnopoeographia*, et tous les auteurs après lui.

Comment accorder les deux opinions, dont chacune suppose un anachronisme? Voici mon avis à cet égard :

Ou Dachsten a composé ce morceau en 1631, et alors il faut nécessairement qu'il ait été inséré dans une troisième édition de la liturgie, qui porte le titre de la seconde, ou ce cantique fut composé dans le dix-septième siècle, et ne fut connu que par hasard à Magdebourg, lors de la destruction de cette ville; ce qui est d'autant plus probable qu'il ne se trouve pas dans le *Clerus Magdeburgensis*.

Il en est de même pour le *Gloria* allemand, qu'on attribue à Selnekker, qui cependant avait au plus deux ou trois ans lorsque ce morceau était déjà chanté dans toutes les églises.

Le mérite de Luther comme compositeur est aussi grand, aussi éminent que son mérite comme auteur, car ses compositions musicales sont restées bien plus long-temps à l'Eglise que ses productions littéraires, et leur ont survécu de beaucoup. Aussi cette gloire lui est-elle accordée par tous les connaisseurs, aussi bien que par les amateurs de la bonne musique.

Ce qui se présente le plus naturellement à nous maintenant, est l'histoire de C. Rupf, et de J. Walther, contemporains de Luther, et ses coopérateurs au grand œuvre de la réformation, quoiqu'au reste il n'y ait pas grand'chose à dire sur eux. Tout ce qu'on sait de Conrade Rupf (ou selon Gerber, Rumpf), c'est que de 1520 à 1530, il fut, conjointement avec Jean Walther, professeur de chant et maître de chapelle du prince de Saxe, auquel Luther le demanda pour l'aider de ses conseils dans la partie musicale de sa nouvelle liturgie allemande.

J. Walther est plus connu, quoiqu'on ignore le lieu

de sa naissance. On est certain qu'il était plus jeune que Rupf. Il était professeur de philosophie, connaissait le contrepoint, était également professeur de chant et maître de chapelle, et paraît avoir plus contribué à la nouvelle liturgie que Rupf. Plus tard, il fut envoyé avec ses chanteurs de Torgau à Dresde, où il paraît être mort en 1555. On lui doit la première liturgie luthérienne, qu'il publia, en 1524, à Wittemberg, et qui contenait quarante-cinq cantiques à quatre voix, dont huit latins et trente-sept allemands. En 1544, parut une seconde édition à Wirtemberg, ayant pour titre : *Recueil de cantiques religieux* à quatre ou cinq voix, par J. Walther, édition revue avec soin, et considérablement augmentée. Elle contient soixante-trois cantiques allemands, dont trente-deux a quatre voix, vingt à cinq voix, et le reste à six voix; et trente-sept hymnes latins, à cinq ou six voix, parmi lesquels se trouvent aussi quelques canons. En 1551, parut déjà une troisième édition. On a de lui, outre cela, quelques morceaux détachés.

Georges Rhaw se rattache, par son mérite, à ces deux hommes célèbres. Il était né à Eisfeld, en 1488, et fut chanteur et directeur à l'Ecole de Saint-Thomas, à Leipsick. Ce fut en cette qualité qu'il dirigea, en 1519, à l'occasion de la fameuse dispute entre Luther et Eck, une messe à douze voix, et le *Te Deum* qui la termina. Peu après, il se démit de sa charge, se retira à Wittemberg, et y établit une imprimerie, de laquelle, entre autres ouvrages très-estimés, sortit en 1538, sous le titre de *Selectæ harmonicæ 4 vocum*, un recueil de motets, avec des morceaux de différens maîtres, tels qu'une passion de J. Galliculus, un autre de J. Obrecht, des motets de J. Walther, L. Senfl, de J. Cellarius, de H. Isaak, etc. Mais un de ses principaux ouvrages est le *Recueil de cent vingt-trois nouveaux Cantiques allemands*, à quatre ou cinq voix, à l'usage des écoles; par G. Rhaw. Wittemberg, 1544. C'est, après l'ouvrage de Walther, la seconde liturgie allemande. Les auteurs de

ces différens morceaux sont J. Resinarius, Hellink, Agricola, Senfl, Stolzer, Arnold de Brück, Mahu, Hauck (ou Haug, probablement chanteur ou instituteur au seizième siècle à Breslaw), Dux, sans doute chanteur à Ulm, Dieterich (moine augustin, qui publia en 1545, chez Rhaw, un *Novum opus musicum*, qui contient cent vingt-deux morceaux), Weinmam, Wolfgang, Heintz, Vogelhuber, Stahl et Forster. Ce dernier, né à Annaberg, fut appelé en 1556, comme chanteur, à Zwickau, et de là à Annaberg, qu'il quitta au bout de quatre ans, pour se rendre, en qualité de chanteur, à l'église de Dresde, où plus tard il fut maître de chapelle jusqu'à sa mort, arrivée le 16 octobre 1587. Walther et les précédens furent par conséquent les meilleurs compositeurs de musique chorale de cette époque.

Rhaw, qui était le meilleur typographe de son temps, a publié *Enchiridion utriusque musicæ practicæ, ex variis musicorum libris congestum*, 1518, ouvrage qui eut plusieurs éditions. Il mourut le 6 août 1548. Son fils unique l'avait précédé d'un an dans la tombe.

Martin Agricola, né probablement en 1486, à Sorau, de parens pauvres, eut dès son enfance la passion de la musique. En 1524, il fut attaché comme chanteur à la nouvelle École qui venait d'être fondée dans la ville de Magdebourg. Il y était venu dès 1510, et, sans jamais avoir eu de maître, avait donné des leçons de musique. Il peut être regardé comme le meilleur musicien de Magdebourg, après la réformation. Malgré une conception pénible, il fut un des plus féconds écrivains et compositeurs de son temps. Ce fut Rhaw qui se chargea de la publication de ses ouvrages, parmi lesquels méritent d'être cités : 1° *Melodiæ scholasticæ sub horarum intervallis decantandæ*, Magdebourg, 1512 ; 2° *Musica instrumentalis*, ouvrage important sous le rapport des instrumens de ce temps ; 3° *Musica figuralis* ; 4° *Rudimenta musices* ; 5° *Duo libri musices, continentes compendium artis et illustria exempla*. Tous ces ouvrages, depuis le n. 2, parurent

chez Rhaw; 6° *G. Thymi cantiones cum melodiis, M. Agricolæ et Pauli scholenreuteri.* Zwickau, 1553, ouvrage qui mit Agricola au rang des compositeurs de musique sacrée. Il mourut le 10 juin 1556.

Nicolas Listenius, professeur de musique au seizième siècle, publia, sous le titre de : *Rudimenta musicæ in gratiam studiosæ juventutis*, Wittemberg, 1533, un ouvrage qui, dans l'espace de cinquante ans, eut dix-sept éditions, chose presque inouïe en musique. Publié d'abord par Rhaw, il fut en peu de temps réimprimé en plusieurs endroits, preuve irrécusable de son mérite. On ne connaît ni le lieu de la naissance de Listenius, ni celui de sa mort, ni en général aucun détail de sa vie.

Heiden, né en 1493, à Nuremberg, fut, en 1519, attaché, en qualité de chanteur, à l'hôpital de cette ville. Son mérite le fit nommer bientôt recteur du collége de Saint-Sébald. Il mourut en 1561. On a de lui : 1° *De arte canendi;* 2° *Institutiones seu rudimenta musices.* Ces deux ouvrages eurent plusieurs éditions, et ne sont pas sans utilité pour l'histoire.

J. Galliculus était compositeur à Leipsick du temps de Luther. Outre la Passion, insérée dans le recueil de Rhaw, il mit en musique plusieurs hymnes et quelques psaumes. On a encore de lui *Isagogæ de compositione cantûs*, traité qui parut à Leipsick en 1520, et qui fut par la suite réimprimé plusieurs fois par Rhaw à Wittemberg.

NOTICE SUR UN NOUVEL ORGUE

DE M. SÉBASTIEN ÉRARD.

Les clavecins de Blanchet et d'un petit nombre d'autres facteurs étaient à peu près les seuls instrumens à clavier

qu'on fabriquait en France à l'époque où M. Érard quitta l'Alsace pour venir s'établir à Paris. Les plus renommés de ces clavecins, dont l'usage était encore général, n'étaient que des copies plus ou moins exactes des clavecins des deux Rucker d'Anvers. Le piano commençait cependant à être à la mode; mais tous les instrumens de cette espèce qui se trouvaient à Paris avaient été tirés d'Allemagne ou de Londres, et avaient été construits par Jean-André Stein, facteur d'orgues à Augsbourg, inventeur du mécanisme allemand, qui est maintenant connu sous le nom de *mécanisme de Vienne*, ou par Ztumpf. Les pianos anglais étaient ceux qu'on préférait. M. Érard entreprit d'affranchir la France de l'espèce d'impôt qu'elle payait à l'étranger, et construisit de petits pianos dont la qualité de son argentine rivalisait avec avantage les meilleurs pianos qu'on tirait de l'Angleterre. Ses premiers instrumens datent de 1778. On en trouve encore quelques-uns dans le commerce, dont la conservation tient du prodige. Ils étaient construits sur les principes de Stein; mais la perfection de leur fini ne tarda point à leur faire donner la préférence sur tous les autres.

Cependant les inconvéniens d'un instrument borné à des sons dont les vibrations étaient d'autant plus courtes qu'elles étaient le produit de cordes très-minces, et l'impossibilité d'en modifier à volonté la qualité, et surtout d'en prolonger la durée, avait fait rechercher dès-lors les moyens de corriger ces défauts, autant que cela se pouvait. Le piano avait des qualités particulières qu'on voulait lui conserver; mais on voulait aussi trouver le moyen de prolonger les sons avec le même clavier : on n'imagina rien de mieux que de joindre un jeu d'orgue à l'instrument à cordes, et l'on appela *pianos organisés* les instrumens de cette espèce. Les pianos organisés eurent beaucoup de vogue parmi les personnes riches. On pouvait à volonté jouer sur quelques-uns des instrumens, le piano sans l'orgue ou l'orgue sans le piano, ou tous les deux ensemble. Appliqués à la musique de cla-

vecin ou de piano, ces jeux d'orgues avaient le désavantage de n'offrir à l'exécutant aucuns moyens de nuances ou d'expression. M. Erard le sentit et voulut remédier à ce défaut en donnant à l'instrument la faculté du renflement et de la diminution des sons. Les difficultés étaient excessives; mais le génie triomphe de tout. Le but de M. Erard n'était pas de produire les modifications du son par des moyens mécaniques, tels que des pédales ou autres choses semblables; il voulut que l'expression fût tout entière dans la main de l'artiste, et que, sans intermédiaire, les doigts transmissent au clavier les impressions de l'âme. Il fallait autant de persévérance dans les recherches que de talent à vaincre les obstacles pour parvenir à un tel résultat : M. Erard sut allier ces qualités dans cette circonstance, comme il fit depuis dans d'autres perfectionnemens importans de la harpe et du piano.

Ce fut pour un piano organisé, qui lui avait été demandé pour la reine Marie-Antoinette, que cet artiste imagina de rendre le jeu d'orgue expressif. Après avoir surmonté mille difficultés de toute espèce, il parvint enfin à réaliser l'objet de ses recherches. Voici ce que Grétry écrivait à ce sujet vers 1793 (Voyez les *Essais sur la Musique*, tom. III, pag. 425) : « J'ai touché cinq » ou six notes d'un buffet d'orgue qu'Erard avait ren- » dues susceptibles de nuances; et sans doute le secret » est découvert pour un tuyau comme pour mille. Plus » on enfonçait la touche, plus le son augmentait; il di- » minuait en relevant doucement le doigt : c'est la pierre » philosophale en musique que cette trouvaille. La na- » tion devrait faire établir un grand orgue de ce genre, » et récompenser Erard, l'homme du monde le moins » intéressé. » La révolution française vint interrompre les travaux de M. Erard, et l'instrument dont il est question ne fut point achevé. Je l'ai vu il y a quelques années, dans le même état où Grétry l'avait touché. Le long séjour de M. Erard en Angleterre, et les soins qu'il avait donnés à la confection de ses nouvelles harpes,

l'avaient détourné de s'occuper de son intéressante découverte; mais il était vraisemblable qu'elle recevrait un jour son application dans un instrument de grande dimension.

Beaucoup d'autres essais avaient été faits pour rendre l'orgue expressif : la plupart des méthodes employées pour cet effet consistaient à faire ouvrir des sortes de trappes, au moyen de pédales, pour laisser passage à la circulation du son. Cet effet est bon pour un passage subit du *piano* au *forte;* mais lorsqu'on veut en faire usage pour l'augmentation progressive de la force, il en résulte une espèce de long bâillement désagréable. C'est ce qu'on peut remarquer encore en quelques orgues d'Allemagne et d'Italie. Un amateur, M. Grénié, qui eut occasion d'avoir connaissance des travaux de M. Erard, fit beaucoup d'essais pour parvenir à donner à l'orgue cette heureuse faculté de modifier la force des sons. Le secret de M. Erard, pour opérer cette modification par la pression de la touche, etait resté un mystère connu seulement de l'inventeur. M. Grénié chercha le principe de l'expression dans l'action d'une pédale sur laquelle le pied est appuyé, et qui ouvre, à mesure qu'elle est pressée plus fortement, un passage plus considerable à l'air qui se précipite avec plus de force sur l'anche, et augmente la violence de ses battemens sans les précipiter davantage. Cette idée était la première qui s'était présentée à M. Erard, avant qu'il conçût la possibilité de rendre le clavier même expressif. Ce principe de la pédale expressive a éte appliqué à tous les instrumens qui ont été fabriqués depuis en Allemagne sous les titres d'*Eolion* ou de *Physharmonica*, et qui consiste dans l'action de l'air, s'échappant par un orifice jouissant de la faculté de s'ouvrir plus ou moins, sur des lames métalliques, fixées par une des extremités et laissées libres par l'autre, et pouvant se mouvoir avec facilite dans une rainure. Autrefois on croyait à la nécessité de faire frapper les anches contre les biseaux des tuyaux; mais la dureté qu'on reproche à nos orgues venait pré-

cisément de ce choc de la languette contre un corps dur, et, sans s'en douter, on faisait précisément le contraire de ce qu'on voulait faire; car on détruisait l'harmonie qu'on voulait donner à l'instrument. Il est vrai qu'on cherchait surtout la force, et l'on croyait ne pouvoir l'obtenir que par ce choc de la languette contre le biseau. On ne savait pas que cette force peut provenir des dimensions de la lame métallique, et que pour avoir des sons graves très-puissans, il ne faut qu'une force pneumatique, suffisante pour mettre en état de vibration des languettes d'une épaisseur et d'une grandeur considérables, maintenues par une rasette très-ferme. D'après ce nouveau principe, confirmé par l'expérience, on a osé faire pour les jeux de seize pieds des languettes dont les dimensions et la rigidité sont celles d'une règle de cuivre d'une longueur de 240 millimètres, la largeur de 0m 033, et l'épaisseur de 0m 003. Les vibrations d'une anche semblable sont si énergiques, qu'elles font frémir le tuyau qui leur sert de prolongement, le porte-vent sur lequel elle est montée, le plancher même et tous les corps élastiques environnans.

En 1827, M. Erard mit à l'exposition des produits de l'industrie un grand orgue expressif, dont la beauté fut admirée de tous les connaisseurs. La combinaison des moyens d'effet était aussi remarquable dans cet instrument que le fini des détails. Deux claviers élégans, qui peuvent se réunir par un registre, présentaient pour la première fois une étendue de six octaves et demie. Dans cet instrument, le clavier supérieur est celui d'expression; l'inférieur est destiné à remplacer celui du grand chœur dans les orgues ordinaires. La facilité du jeu de ces claviers, la puissance du son, la variété des effets obtenus, non-seulement par la pédale expressive, mais aussi par un rang de pédales destinées à ouvrir ou refermer les registres, enfin la beauté des jeux d'anches et de fonds, ainsi que l'heureuse et nouvelle combinaison des *jeux de mutation*, se réunissaient pour faire de cet instrument le morceau le plus parfait qui eût paru

jusqu'alors. Tous les suffrages se réunirent en sa faveur, et l'on songea à le placer à la chapelle du Roi, comme un monument digne de figurer dans le lieu où l'on entend la meilleure musique sacrée et la mieux exécutée.

Mais une difficulté se présentait : le volume de cet orgue est tel, qu'il aurait occupé dans la chapelle un espace trop considérable pour laisser à l'orchestre et aux chanteurs la place nécessaire pour le service. M. Erard sentit cet inconvénient. D'ailleurs, il n'est jamais satisfait quand il lui reste quelque chose à faire pour atteindre à la perfection. L'idée de son clavier expressif l'occupait de nouveau ; il voulait en faire l'application à un grand instrument, et l'occasion lui parut favorable pour exécuter son dessein. Moins occupé du soin de réaliser des bénéfices dans une affaire semblable, que de satisfaire sa conscience d'artiste ; prévoyant même qu'il perdrait de l'argent dans l'entreprise de l'orgue qu'il méditait, il ne se décida pas moins à l'exécuter. Son premier soin fut de prendre le plan de la chapelle du Roi, et de tracer celui de son nouvel orgue d'après les conditions défavorables des localités ; conditions qui sont telles, qu'un facteur d'orgue ordinaire ne pourrait y placer qu'un *positif*, mais qui n'ont point empêché M. Erard d'y déployer tout le luxe d'effet d'un grand orgue.

C'est ce nouvel instrument que je me propose d'analyser dans la *Revue musicale*. Moins de deux années ont suffi pour sa confection, et le résultat des travaux auxquels il a donné lieu présente maintenant, aux artistes et aux connaisseurs un objet digne de leur admiration. Tous ceux qui l'ont entendu s'accordent à le proclamer l'orgue le plus parfait qui ait été fait jusqu'aujourd'hui, et peut-être le *nec plus ultrà* de la perfection possible. M. Erard y a réuni tous les moyens d'effet qu'on peut imaginer. Le clavier expressif y remplace le clavier de récit des orgues ordinaires ; la pédale d'expression modifie l'intensité des sons des autres claviers ; des ventaux mécaniques sont mis en mouvement pour passer subite-

ment du *piano* au *forte*, et *vice versâ*; un rang de pédales mécaniques, indépendant du clavier de pédales, met, à volonté, à la disposition de l'organiste, tous les jeux pour colorer ses inspirations, sans qu'il soit obligé d'interrompre son exécution; enfin, rien de ce qui pouvait être fait n'a été négligé : l'homme de génie se manifeste dans toutes les parties de ce bel instrument.

FÉTIS.

(*La suite au numéro prochain.*)

NOUVELLES DE PARIS.

L'ouverture du Théâtre-Italien, annoncée pour le 15 de ce mois, a été successivement remise *pour cause d'indisposition*, disait l'affiche. Dans le fait, cette indisposition est celle de la troupe chantante qui est incomplète; car il ne s'y trouve pas en ce moment de *prima donna soprano*. On sait que madame Malibran est engagée pour les *festivals* de Birmingham et de Chester, et qu'elle ne doit rentrer que vers le 15 octobre. Mademoiselle Sontag, que son engagement rappelait à Paris, est à Brighton, retenue par une indisposition, ou, selon d'autres versions, par des concerts productifs. Madame Pisaroni ne pouvait cependant soutenir seule le poids du répertoire; car, après l'*Italiana in Algeri*, on n'aurait pu jouer aucun ouvrage sans *prima donna soprano*. Il a donc fallu que M. Laurent se décidât de bonne grâce à retarder l'ouverture de son théâtre jusqu'au 1er septembre.

Un bruit qui circule depuis quelques jours tendrait à démontrer, s'il était fondé, que nous ne nous sommes pas trompés toutes les fois que nous avons dit que les théâtres, dont l'existence intéresse les progrès des arts,

doivent être administrés pour le compte des gouvernemens, et qu'ils dégénèrent lorsqu'ils sont confiés à des entreprises particulières. L'exemple de l'Opéra-Comique, depuis la dissolution de la société, celui des théâtres de Londres, et de ceux des principales villes de l'Allemagne, venaient à l'appui de cette assertion: d'après la rumeur publique, un fait nouveau viendrait encore les corroborer.

On dit que pour se débarrasser des soins qu'entraînent les détails d'un orchestre, et pour fixer irrévocablement les dépenses de cette partie de son entreprise, M. Laurent a fait une convention avec M. Grasset, par laquelle ce chef d'orchestre s'engage à fournir le nombre de musiciens nécessaires, moyennant la somme de *soixante mille francs* par an. On dit que M. Grasset, dans le dessein de s'assurer *qu'il ne perdra pas* à ce marché, a résolu de diminuer les appointemens des artistes, au fur et à mesure de l'expiration de leur engagement; on dit enfin que plusieurs instrumentistes distingués de l'orchestre, qui se trouvent dans le cas de renouveler leur engagement, ont refusé de souscrire à une réduction aussi onéreuse pour leurs intérêts qu'injurieuse pour leur talent, et qu'ils préfèrent d'abandonner cet orchestre dont ils étaient l'ornement. On va même jusqu'à donner la mesure du traitement qui serait offert aux artistes, en affirmant que l'on a voulu réduire celui de M. Benazet, première basse de l'orchestre, à *cinquante francs par mois*, ce que cet artiste aurait rejeté avec indignation. Nous avons peine à croire à ce dernier bruit. Toutefois, n'oublions pas qu'il s'agit ici de l'intérêt particulier; intérêt mal entendu sans doute, mais qui croit toujours être satisfait par des chiffres.

Que M. Laurent veuille borner ses dépenses, rien d'étonnant à cela; avant tout, comme entrepreneur, il doit songer à faire des économies. Ne devant point conserver le théâtre au-delà de cette année, peu lui importe que l'orchestre dégénère; il ne recueillerait

pas le fruit de son amélioration, il ne sentira point les effets de sa décadence; il fait donc ce qu'il doit faire raisonnablement.

Que M. Grasset cesse d'être artiste lorsqu'il devient spéculateur, cela est encore conforme à la nature des choses. Il y a huit jours, la moindre atteinte portée aux droits des musiciens qu'il dirige, aurait ému son zèle, et aurait été repoussé de tout son pouvoir; mais aujourd'hui, s'il est vrai qu'il se soit chargé d'une responsabilité dangereuse, il faut qu'il trouve dans des bénéfices le prix des désagrémens qui doivent en résulter pour lui. Avant de songer à l'intérêt de l'art, il faut qu'il s'occupe de celui de sa bourse; avant d'être chef d'orchestre, il faut qu'il soit fermier. Deux hommes se réunissent donc en lui avec des penchans différens: l'un des deux doit triompher de l'autre, et malheureusement ce ne peut être l'artiste. De pareils accidens sont les conséquences des spéculations de théâtres. Tant qu'on ne se persuadera point que les spectacles lyriques sont ruineux pour quiconque n'y fait point d'économies au détriment de la musique; tant qu'on ne sentira pas qu'ils ne sauraient être maintenus dans la prospérité que par des sacrifices et des pertes d'argent, que les gouvernemens peuvent seuls supporter, on sera exposé à voir des choses semblables à ce qui se passe maintenant: après la dispersion de l'orchestre, on aura la destruction de la troupe. On aura un premier rôle remarquable, et le reste sera d'une médiocrité désespérante. Qu'on se rappelle l'état des choses sous l'administration de madame Catalani; on n'avait plus alors ni troupe, ni chœurs, ni orchestre; si l'on n'y prend garde, nous reverrons les mêmes choses. Que si l'on pense que la musique ne mérite pas que le gouvernement s'occupe d'elle, et fasse des sacrifices pour sa prospérité, à la bonne heure; nous serons bientôt à la hauteur des Anglais.

— Le départ de Nourrit et de madame Damoreau doit interrompre les représentations de *Guillaume Tell* pendant le mois de septembre; mais le succès de cet

ouvrage admirable est si bien établi maintenant, que cette interruption ne peut lui nuire. Il est vraisemblable que le directeur emploiera ce temps à mettre en scène quelque ballet nouveau.

— Les répétitions du nouvel opéra de M. Carafa, intitulé *la Muette*, se poursuivent avec activité. Tout fait présumer que cet ouvrage sera représenté vers le 5 du mois de septembre. Un autre opéra en un acte, qui a pour titre : *le Dilettante d'Avignon*, doit le suivre bientôt. Le poème de celui-ci est un ouvrage posthume d'Hoffmann ; la musique a été composée par M. Halevy, qui a fondé sa réputation par l'opéra de *Clari*, dont nous avons analysé la partition. D'autres compositions s'achèvent et se préparent pour l'hiver prochain. On parle d'un opéra en trois actes de M. Hérold ; d'*Ali Baba*, musique de M. Chérubini ; d'un ouvrage en trois actes, par MM. Scribe et Auber, et de deux opéras en un acte, par MM. Carafa et Adam. Certes, voila des élémens de succès et de prospérité ; il ne manque pour faire valoir tout cela qu'une exécution meilleure ; mais, franchement, elle est bien mauvaise ; on pourrait presque dire qu'elle ne saurait être pire.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

La Havane. — La ville de Cuba possède en ce moment un théâtre musical qui offre une singularité assez remarquable. On y exécute les opéras de Rossini, tels que *le Barbier*, *la Cenerentola*, etc. Le récitatif a été remplacé par un dialogue en langue espagnole, et les paroles italiennes ont été conservées pour les morceaux de musique. La *prima donna* est la signora Santa-Marta, qui faisait précédemment partie des troupes italiennes qui ont été dirigées par Garcia à New-York et à Mexico.

Les habitans de la Havane goûtent si bien la musique italienne, qu'ils ont résolu d'avoir un opéra où la langue italienne sera seule employée. Une commission vient d'être expédiée en Italie pour rassembler une troupe de chanteurs.

VIENNE. — Un instrument nommé *basse gigantesque* vient d'être inventé dans cette ville. L'effet de cet instrument est extraordinaire. Ses dimensions sont telles, qu'une contrebasse ordinaire est à son égard dans la proportion d'un violoncelle. La basse gigantesque est montée de sept cordes ; son archet se meut au moyen d'une mécanique. Nous ignorons comment se règle son accord, et quel est son diapason.

— Les deux derniers ouvrages qui ont été mis en scène au théâtre de la Porte de Carinthie sont, 1° un opéra intitulé *le Plan d'attaque ;* 2° *Aloysia*, opéra en deux actes. La musique du premier de ces ouvrages a été composée par M. Engelbert Aigner, auteur d'une farce qui a pour titre *la Fenêtre secrette*. Sans être remarquable sous le rapport de l'invention, cette musique se distingue, dit-on, par la facilité des chants et une bonne instrumentation. Les principaux acteurs étaient madame Halfinger, MM. Gottdank et Holzmüller. Le succès a couronné cet ouvrage. M. Holbein est auteur du poème d'*Aloysia*, et M. Louis Maurer en a composé la musique. On espérait beaucoup de cette production ; mais elle n'a produit aucun effet. Le public de Vienne, qui estime beaucoup le talent de M. Maurer comme violoniste, n'a paru faire aucun cas de sa musique. Après le premier acte, des signes de mécontentement d'une part, et des applaudissemens de l'autre, se firent entendre avec énergie ; mais les amis de l'auteur eurent le dessous au second acte, et l'ouvrage a disparu du répertoire après la première représentation. Les parties de chant étaient si mal disposées pour les voix, que l'excellent ténore Wild n'a produit aucun effet dans son rôle.

La *Semiramide* en italien, et l'*Oberon* de Weber, en

allemand, ont eu un sort très-différent, à la suite des deux opéras qui viennent d'être nommés. Le premier de ces ouvrages avait attiré une foule immense, malgré la chaleur accablante qui se faisait sentir ce jour-là (19 juillet). Madame Kraus-Wranitzky, qui était chargée du rôle de Sémiramis, y a recueilli des applaudissemens. *Oberon* (joué le 21 juillet) n'a plu que médiocrement. On a trouvé la musique remplie de choses plus bizarres qu'agréables, et l'on a regretté en général que Weber eût abandonné la manière qu'il avait adoptée pour le *Freischutz*.

Bruxelles. — *Salle de concert. — Grand théâtre.* Appelée depuis long-temps dans la capitale des Pays-Bas par les vœux de ses habitans, qui étaient desireux d'entendre la jeune cantatrice dont le talent élevé grandit chaque jour en puissance et en renommée, madame Malibran, après un séjour à Londres, aussi productif en gloire qu'en intérêt, s'est fait entendre à Bruxelles le 18 de ce mois pour la première fois : le concert qu'elle donna au théâtre avait attiré un public nombreux, dont une partie seulement put trouver place dans la vaste enceinte qui lui était ouverte. Accueillie par de bruyans applaudissemens, madame Malibran a su montrer que les marques de faveur qu'elle avait reçues d'avance n'étaient qu'une faible partie de celles qu'elle méritait, et que son admirable talent justifiait les transports qu'elle excitait. Elle a chanté plusieurs morceaux avec le sentiment profond et la sensibilité exquise dont elle nous a si souvent donné des preuves. M. Haumann a joué la fantaisie de *Léocadie* avec un talent remarquable. Finesse, grâce, pureté, tout se trouvait dans son jeu. Ce jeune homme fait chaque jour de nouveaux progrès.

Un second concert a eu lieu le 15 à la demande générale, et madame Malibran s'y est montrée supérieure encore à ce qu'elle avait été dans le premier. Elle a déployé dans l'air de la *Gazza, di piacer*, toutes les ressources d'un mécanisme vraiment étonnant ; et dans

celui de *Mercadante*, *se m'abandoni*, elle s'est montrée profonde et mélancolique. Enfin, dans le duo de *Semiramide*, elle a fait entendre des accens d'une vigueur et d'une énergie peu communes. Tour à tour tendre, gaie, sublime, mélancolique, il n'est pas de sentiment, pas de passion qu'elle n'exprime d'une manière profonde; il n'est point une phrase à laquelle son talent ne donne l'empreinte d'une organisation morale plus forte que sa complexion délicate en apparence ne le ferait supposer. Mademoiselle Dorus a bien secondé madame Malibran dans le duo de *Semiramide*. MM. de Beriot et Osborne étaient chargés de la partie instrumentale; c'était assurément la mettre en bonnes mains. Ces deux artistes ont exécuté un duo de leur composition qui leur fait beaucoup d'honneur. Ce morceau est rempli de choses gracieuses et de motifs agréables. M. de Beriot ne nous paraissait pas bien disposé; nous l'avons entendu souvent mieux jouer. Il a reçu cependant des applaudissemens; car s'il était inférieur, il ne l'était qu'à lui-même. M. Osborne, jeune pianiste, que nous avons entendu à Paris, a fait des progrès vraiment remarquables. Il s'est attaché à se corriger des défauts qui déparaient son exécution, et il y est parvenu, car elle est maintenant sage, nette et brillante. Les morceaux de sa composition qu'il a exécutés, sont fort agréables. Madame Malibran a terminé la soirée par des romances qu'elle a été forcée de répéter. Les artistes ont été fort mal accompagnés par l'orchestre, qui contrariait à chaque instant leurs intentions. Les instrumens à vent ne partaient jamais qu'une mesure trop tard. Ces messieurs ont exécuté deux ouvertures d'une manière qui leur fait peu d'honneur.

Encouragée par ces succès, madame Malibran a conçu un projet dont l'exécution était hardie. Elle a appris dans une matinée les deux premiers actes du *Barbier* en français, et les a joués le lendemain sur le grand théâtre: c'était vraiment un tour de force dont elle s'est tirée avec bonheur. Elle a dit le dialogue avec esprit, et

dans sa bouche, la musique a perdu peu de chose à recevoir les paroles françaises. La jeune cantatrice a été bien secondée par Cassel qui jouait Figaro ; le reste était bien faible. A la fin de la représentation, madame Malibran a été redemandée à grands cris, et est venue recevoir des applaudissemens réitérés ; elle était attendue le 20 à Anvers pour y donner un concert : M. de Beriot l'accompagnait dans cette ville.

OEUVRES DE MUSIQUE RELIGIEUSE DE M. LESUEUR.

La publicatinn des œuvres religieuses de M. Lesueur, surintendant de la musique du Roi, se poursuit avec activité. Trois *Te Deum* viennent de paraître. Il n'est pas besoin de dire qu'on retrouve dans ces productions le style à la fois simple et énergique du grand maître auquel nous devons la première Grand'messe solennelle et le bel Oratorio de Debbora.

L'entreprise de M. Lesueur, si l'on peut appeler ainsi cette publication, continue d'obtenir le succès que nous n'avons pas hésité à lui promettre dès le commencement. On sait déjà que le Gouvernement français et plusieurs souverains étrangers ont témoigné a notre illustre maître de chapelle l'estime dont ils honoraient ses ouvrages. Nous apprenons dans ce moment que S. M. l'empereur d'Autriche joint à ces augustes suffrages un témoignage particulier de bienveillance en souscrivant à la publication entière des œuvres complètes de M. Lesueur.

S.

SOUSCRIPTION.

Collection des Chefs-d'œuvre lyriques modernes des Ecoles italienne, française et allemande. Quatrième série, dédiée à S. A. R. Madame, *duchesse de Berri.*

A Paris, maison Maurice Schlesinger, marchand de musique du Roi, rue Richelieu, n. 97.

Annoncer la quatrième série d'une Collection musicale, c'est proclamer hautement le succès des trois premières. En effet, la Collection des Chefs-d'œuvre dramatiques des Ecoles italienne, française et allemande, a été reçue avec une égale faveur par les trois nations dont on a mis à contribution les richesses : cette alliance de talens divers, ce contraste piquant de talens originaux, ne pouvaient manquer de plaire et de séduire; et le mérite particulier de chaque composition aurait suffi pour assurer la vogue de la Collection entière.

L'éditeur, qui sait à quel point le choix des ouvrages admis dans son recueil est important, n'a rien négligé pour que la quatrième série n'eût rien à envier aux trois précédentes. Elle se compose de :

1re livraison. *La Muette de Portici*, de M. Auber.
2e — *La Straniera*, de Bellini.
3e — *Il Pirata*, de Bellini.
4e — *Oberon*, de Weber.
5e — *Faust*, de Spohr.
6e — *Un opéra français nouveau et inédit*, de Meyerbeer.

Toutes ces productions ont pour garantie le nom de leurs auteurs : toutes, à l'exception d'une seule, celle d'un *Opéra français* inédit de M. Meyerbeer, dont ce célèbre compositeur s'occupe en ce moment, et qui, on

ne peut en douter, obtiendra un grand succès, ont été consacrées déjà par les suffrages du public; l'éditeur ne devait donc pas hésiter à les placer dans une collection destinee à réunir tous le noms célèbres, et tous les Chefs-d'œuvre dramatiques de l'Europe moderne.

Les trois premières séries se composent de :

PREMIÈRE SÉRIE.

1re livraison. *Sémiramis*, de Rossini.
2e — *Zelmira*, id.
3e — *Robin des Bois*, de Weber.
4e — *Le Sacrifice interrompu*, de Winter.
5e — *Il Crociato*, de Meyerbeer.
6e — *La Neige*, d'Auber.

DEUXIÈME SÉRIE.

1re livraison. *Elisa è Claudio*, de Mercadante.
2e — *Fidelio*, de Beethoven.
3e — *Maometto*, de Rossini.
4e — *Mathilda di Shabran*, id.

TROISIÈME SÉRIE.

1re livraison. *Moïse*, de Rossini.
2e — *Le Siége de Corinthe*, de Rossini.
3e — *Marguerite d'Anjou*, l'un des meilleurs operas de Meyerbeer.
4e — *Emmeline*, ou *la Famille suisse*, le chef-d'œuvre de Weigl.

Moïse et *le Siége de Corinthe* sont gravés tels qu'ils ont été représentés à Paris, à l'Académie royale de Musique.

Le prix de souscription de chaque livraison est de 18 fr., et de 40 fr. sur grand papier velin colombier. Les personnes qui souscriront pour la quatrième série peuvent encore recevoir, au même prix, les livraisons de la première et de la seconde série.

(*Article communiqué.*)

ANNONCES.

Concerto de violon, avec accompagnement de piano, composé et dédié à M. le marquis de Vence, pair de France, par P. Battu, exécuté pour la première fois par l'auteur, à la Société des concerts. Prix : 7 fr. 50 c.

A Paris, chez Frei, éditeur de musique, place des Victoires, n. 8, et chez l'auteur, rue Sainte-Anne, n. 57.

Nous avons rendu compte de cette composition à l'époque où elle fut exécutée aux concerts de l'Ecole royale de Musique. L'auteur a eu égard aux avis que nous lui avons donnés sur plusieurs défauts que nous avions cru y remarquer, et a fait de son ouvrage un un morceau fort agréable.

Publications nouvelles chez Petitbon, éditeur, rue du Bac, n° 31.

Les Matelots, nocturne concertant pour violon et piano, composé par Antoine Fontaine; 7 fr. 50 c.

Le Souvenir, romance, paroles de Mme. Desbordes-Valmore, musique d'Auguste Andrade: avec piano, 2 fr.; avec guitare, 1 fr.

Chansonnettes composées par M. Lhuillier, avec accompagnement de piano et guitare.

Le vieux Chasseur.
Les Mirlitons.
Fanfan, vous êtes trop bête.
Suzon, ou mon premier amour.
Le grand Père et le petit Fils.
V'là c'que c'est qu'd'être papa.
La vieille Sonate.
Complainte.

STATISTIQUE MUSICALE

DE LA FRANCE.

PREMIER ARTICLE.

Le meilleur moyen de juger des facultés d'un peuple pour la culture d'un art quelconque, est de comparer ses produits dans cet art avec le chiffre de sa population ; en un mot, d'y appliquer les procédés et les calculs de la statistique. Cependant je ne crois pas qu'on se soit jamais avisé de faire pour la musique, par exemple, ce qu'on a fait pour l'industrie, ou pour l'instruction élémentaire. On est dans une ignorance à peu près complète sur la force productive des divers peuples européens qui se sont plus ou moins distingués dans la pratique de l'art dont il est question. Il m'a semblé que des faits recueillis avec soin sur ce sujet, ne seraient pas dépourvus d'intérêt; et je me suis déterminé à faire sur la France un premier travail, qui servira ensuite d'objet de comparaison avec celui que je donnerai sur l'Allemagne, l'Italie, et l'Angleterre, si le public accueille ce premier essai.

Les renseignemens sont à peu près nuls sur ce qui concerne l'éducation musicale de la population française, antérieurement à 1789. Des maîtrises de musique existaient dans toutes les cathédrales, c'est-à-dire, dans tous les siéges d'évêchés : voilà ce que l'on sait; mais quels étaient les produits de ces écoles? C'est ce qu'on ignore. L'auteur d'un pamphlet dirigé contre le Conservatoire (*le Russe à l'Opéra*, Paris, an x (1802), p. 7), dit que le nombre des élèves qui en sortaient annuellement

avec une éducation terminée, était d'environ deux cents. Il y a lieu de croire que ce calcul est exagéré, car on sait que le dixième des jeunes gens qui commencent l'étude de la musique, parvient à peine à lire correctement; le reste est vaincu par les difficultés et par le defaut d'organisation. Pour fournir deux cents musiciens achevés chaque année, il aurait donc fallu qu'elles en reçussent deux mille par an: or, il est peu vraisemblable qu'un si grand nombre d'individus soit entré dans ces écoles à une époque où l'art était peu cultivé par le reste de la population. Il est vrai que dans un rapport fait à la Convention nationale, par un de ses membres, il est dit que les écoles de musique attachées aux églises étaient au nombre de *cinq cents* avant la révolution; j'ai copié ce passage du rapport dans la *Revue musicale* (t. 1, p. 495); mais en y refléchissant, j'ai peine à croire à l'exactitude de cette assertion. Au reste, c'est un fait qu'il serait aujourd'hui fort difficile de vérifier.

En admettant la réalité du fait énoncé par l'auteur du pamphlet que j'ai cité, on n'aurait point encore de donnée certaine sur la proportion des individus qui cultivaient la musique en France, soit comme professeurs, soit comme amateurs, avec la totalité de la population. Les calculs qu'on peut faire à cet égard ne donnent que des résultats inexacts, ou peu satisfaisans. Ce n'est même que sur Paris qu'on peut recueillir quelques renseignemens basés sur les faits suivans.

En 1788, Framery fit, pour un almanach qu'il publia sous le titre de *Calendrier musical universel*, un relevé des professeurs de musique qui exerçaient alors dans la capitale; il se trouva qu'il y avait à Paris *quarante-quatre* professeurs de solfège, *quatre* professeurs de chant, *soixante-huit* personnes enseignant à jouer du clavecin ou du piano, *vingt-huit* maîtres de harpe, et *soixante-trois* professeurs de violon, qui enseignaient aussi la solmisation: en tout, *deux cent sept professeurs.*

En supposant que chacun de ces maîtres eût quinze élèves, terme moyen qui ne paraît pas pouvoir être plus élevé, on trouvera que le nombre des personnes qui apprenaient la musique à Paris ne s'élevait guère au-delà de *trois mille cinq cents*. Or, la capitale étant considérée autrefois comme renfermant le tiers des amateurs de musique de France, il en résulterait que le nombre de ces amateurs n'aurait guère dépassé *dix mille* : ce qui, à raison d'une population de vingt-huit millions d'habitans, donnait une personne instruite, plus ou moins, dans la musique, sur *deux mille huit cents* individus. Mais, je le répète, ces données sont fort incertaines.

Tout a changé depuis 1795, et l'on possède maintenant des documens plus positifs. J'ai déjà eu l'occasion de faire voir que la musique ne fleurit dans un pays qu'autant qu'elle est favorisée par les institutions : on verra cette proposition démontrée jusqu'à l'évidence dans le tableau suivant de la France musicale.

Le 16 thermidor an III de la république, la Convention nationale rendit une loi portant établissement d'un Conservatoire pour l'enseignement de la musique, dans lequel six cents élèves devaient être instruits. Dans le cours du premier trimestre qui suivit la promulgation de cette loi, *trois cent cinquante* personnes furent inscrites pour y être admises. J'ai examiné les pièces relatives à ces inscriptions, et j'ai trouvé que le département de la Seine en avait fourni *deux cent trente-une*, c'est-à-dire près des deux tiers. Parmi les autres départemens, ceux où l'on en trouvait le plus étaient : Seine-et-Oise (*dix-huit*), Seine-Inférieure (*sept*), Gironde (*six*), Calvados (*cinq*), Pas-de-Calais (*cinq*), Ardennes (*quatre*), Marne (*quatre*), Rhône (*quatre*), Oise (*trois*), et Jura (*trois*). Trente autres départemens seulement avaient fourni une ou deux inscriptions.

On risquerait de se tromper, si l'on prenait le relevé que je viens de présenter, pour base de la classification

des facultés musicales des habitans de la France. Plusieurs causes graves avaient contribué à cette répartition inégale. La première était celle de proximité ou de convenance locale. Il est toujours facile à ceux qui sont sur les lieux où se trouve une école, de s'y faire admettre, et de la fréquenter; mais des parens pauvres, habitant des provinces éloignées, n'ont aucuns moyens d'y transporter leurs enfans, et encore moins de les y entretenir. Aussi, à l'exception du département de la Gironde, qui avait fourni six élèves, voit-on le nombre de ces élèves diminuer à mesure qu'on s'éloigne de Paris, tandis que le département de Seine-et-Oise, qui touche à celui de la Seine, présente *dix-huit* inscriptions. Les secousses révolutionnaires de 1793, dont on venait d'être témoin, avaient d'ailleurs inspiré une terreur profonde dans les départemens, et y avait comprimé le goût des arts. Enfin, les maux de la guerre avaient désolé quelques-uns de ces départemens, et n'y avaient laissé que le desir de réparer des pertes. Tel était le département du Nord, qui n'avai fourni que *deux* élèves, quoiqu'il soit un de ceux où la musique est cultivée avec le plus de succès. Dans la suite, le département de la Seine a toujours fourni des élèves au Conservatoire, dans une proportion beaucoup plus élevée qu'aucun autre, parce que les causes de proximité et de convenance locale ont continué d'agir; mais sa supériorité s'est cependant affaiblie successivement jusqu'à n'offrir pour terme moyen que deux cinquièmes du nombre total, dans l'espace de trente-trois ans.

On vient de voir que les deux tiers des élèves du Conservatoire avaient été fournis d'abord par le département de la Seine. Si l'on jette un coup d'œil sur le résultat des études du nombre total de ces élèves, on est bientôt convaincu de l'égalité de leurs facultés musicales. En effet, les concours de l'an V donnèrent lieu à décerner *trente-un* prix et accessits; le département de la Seine en eut *vingt*, et les autres départemens *onze*: *trente* prix et accessits furent distribués en l'an VI;

vingt furent pour le département de la Seine, et *dix* pour les autres : *trente-deux* prix et accessits furent le produit de l'an VII ; le département de la Seine en eut *vingt-un*, et les autres départemens en eurent *onze :* enfin, sur *vingt-huit* prix et accessits qui furent décernés en l'an VIII, le département de la Seine n'en obtint que *dix-huit*, et les autres départemens *dix*. Ici la proportion ne paraît pas être en faveur de Paris ; mais il faut remarquer que le nombre d'élèves fournis par les départemens commençait à s'élever. Par la suite, lorsque le département de la Seine ne fournit plus que deux cinquièmes du nombre total des elèves, on remarqua que l'égalité des prix et des distinctions accordes dans les concours, se maintint presque toujours.

A l'égard des facultés plus ou moins heureuses des départemens comparés entre eux, voici ce qu'on remarque, tant dans les tableaux des eleves fournis au Conservatoire que dans le relevé des prix accordés dans les concours. Les departemens de l'Ain, de l'Aube, de l'Aveyron, du Cantal, du Cher, de la Creuse, du Finistère, du Gers, d'Ille-et-Vilaine, de l'Indre, d'Indre-et-Loire, de Loir-et-Cher, du Lot, de la Lozère, de la Mayenne, du Morbihan, de la Nièvre, du Tarn et du Var, sont ceux qui ont fourni le moins d'elèves. Ceux à qui l'on en doit le plus sont : l'Aisne, les Ardennes, les Bouches-du-Rhône, le Calvados, la Charente, la Côte-d'Or, la Drôme, l'Eure, la Haute-Garonne, la Gironde, l'Hérault, l'Isère, la Loire-Inferieure, la Meurthe, le Nord, les Pyrenees-Orientales, le Haut-Rhin, le Rhône, Seine-et-Oise, Seine-Inferieure et l'Yonne. Quant aux succès des eleves dans leurs etudes, un fait singulier se manifeste dans les registres du Conservatoire : ce fait, digne de remarque, est que ceux qui ont éte fournis par les departemens compris entre les quarante sixième et quarante-huitieme degrés de latitude, et entre l'Océan et le deuxième degre de longitude-est, n'ont montré que peu d'aptitude pour leur art, et ne se sont point élevés au-dessus de la médiocrité. On en peut

dire à peu près autant des jeunes gens nés dans les départemens compris entre le méridien de Paris, le deuxième degré de longitude-est, le quarante-quatrième et le quarante-sixième degré de latitude. Les départemens qui sont renfermés entre la chaîne des Pyrénées, les côtes de l'Océan jusqu'au quarante-sixème degré de latitude, ou même jusqu'à l'embouchure de la Loire, en suivant les côtes, et toute la vaste étendue comprise entre les quarante-huitième et cinquante-unième degrés de latitude, le quatrième degré de longitude ouest, et le Rhin, ont fourni, au contraire, un grand nombre d'artistes distingués, qui ont été formés dans la même école. Il est sans doute quelques exceptions à ces faits; mais elles sont insuffisantes pour détruire la règle.

La totalité des élèves qui ont été reçus au Conservatoire de musique, depuis son origine jusqu'à ce jour, c'est-à-dire, pendant trente-quatre ans, s'élève à peu près à *onze mille*. Dans ce nombre, beaucoup ont seulement ebauché leur éducation musicale, et sont sortis des classes, soit par suite de réformes, soit par d'autres causes inconnues. Trois mille huit cents environ ont achevé leurs études, et sont devenus des artistes et des professeurs plus ou moins habiles. Ce nombre se divise de la manière suivante:

1°. Chanteurs dramatiques aux divers théâtres de Paris, ou dans les départemens................ 129
2°. Chanteurs de concerts et professeurs de chant. 67
3°. Choristes.............................. 346
4°. Professeurs de solfège et de vocalisation, à peu près.................................. 200
5°. Violonistes solos ou d'orchestres, et violistes. 653
6°. Violoncellistes et contrebassistes.......... 381
(1) 7°. Clarinettistes, hauboïstes, flûtistes....... 231
8°. Cors, trompettes et trombones.......... 94
9°. Bassons............................. 82

(1) Ne sont point compris parmi les instrumens à vent, tout

10°. Pianistes, hommes et femmes, ou accompagnateurs (1)............................ 1127

11°. Compositeurs de musique dramatique ou instrumentale.................................. 76

Quatre cents élèves environ ayant varié dans l'objet de leurs études, ne peuvent être classés d'une manière spéciale. Je n'ai point compris dans la classification qu'on vient de voir, les élèves qui se sont livrés à l'etude de l'harmonie ou du contrepoint, et qui ne sont point rangés parmi les compositeurs, quoiqu'ils donnent des leçons de ces sciences, parce que la plupart figurent parmi les instrumentistes ou les professeurs de chant. Enfin, je n'ai point porté dans ce tableau les élèves existans en ce moment dans l'Ecole royale de Musique, dont l'éducation n'est point achevée, et qui sont destinés à passer encore un temps plus ou moins long dans leurs classes respectives.

Voilà donc près de quatre mille professeurs formés dans le Conservatoire de Musique, qui, depuis plus de trente ans, donnent des leçons de leur art, auxquels il faut ajouter environ trois mille autres personnes qui ont suivi les classes pendant quelques mois seulement, et qui sont rangés parmi les maîtres d'un talent inférieur. Si l'on joint à ce nombre les professeurs anciens qui ont concouru à la formation du Conservatoire, et qui exercent encore, ceux qui ont éte formés dans d'autres écoles, dont il sera parlé plus loin, et enfin les musiciciens étrangers qui se sont fixés à Paris, et qui ensei-

ce qui a été formé en peu de temps pour le service des armées sous la Convention et le Directoire, ou qui, étant attachés à des corps de musique militaire, n'ont fait que des études incomplètes dans l'Ecole.

(1) Le tiers environ de ce nombre de pianistes n'a point achevé ses études au Conservatoire; mais je crois devoir compter ces pianistes dans les produits de cette école, parce qu'ils enseignent à Paris ou dans les départemens.

gnent à chanter ou à jouer de quelque instrument, on trouvera un total de huit mille professeurs environ, dont six huitièmes sont fixés dans la capitale, et dont le reste est répandu dans les départemens et à l'étranger. Si l'on compare l'action que doit exercer un si grand nombre d'artistes sur la société, sur ses goûts, et sur son éducation, avec le peu d'influence qu'avaient leurs prédécessenrs avant 1789, on concevra l'énorme différence qui s'est établie en France, et particulièrement à Paris, dans la culture de la musique, avec ce qui existait autrefois. A ne compter que cinq mille professeurs parmi les six mille artistes dont j'ai parlé, en supposant que chacun de ces professeurs ait *dix élèves*, terme moyen, on trouvera que *cinquante mille personnes* prennent en ce moment des leçons de musique dans la capitale. De plus, les générations d'élèves se renouvelant tous les six ou sept ans, parmi ceux qui terminent leur éducation musicale, on pourrait en conclure que près de *deux cent mille* individus auraient entrepris l'étude de la musique depuis trente ans, si l'on n'avait égard à la diminution d'action à mesure qu'on remonte et qu'on s'éloigne de l'époque actuelle. Il faut remarquer d'ailleurs qu'un grand nombre de personnes abandonnent la culture de cet art peu de mois après avoir entrepris de s'y livrer, découragées qu'elles sont par les difficultés qu'elles y rencontrent. Les calculs proportionnels que j'ai faits à ce sujet, d'après les documens que j'avais recueillis, m'ont fait voir que toutes choses prises en considération, *quatre-vingt mille* personnes environ ont des notions de la musique dans la capitale. Je ferai connaître plus tard les causes secondaires qui viennent à l'appui de ce calcul. Ce nombre d'amateurs de musique, plus ou moins aptes à la sentir et à en juger, forme environ le dixième de la population de Paris. Les amateurs de musique seraient donc, à l'égard de la masse des individus, comme *un* est à *dix*, ce qu'il faut bien se garder de prendre pour règle quant à la population générale de la France; mais, d'un autre côté, il ne faut pas croire

que les populations dont j'ai parlé au commencement de cet article, à l'égard des amateurs des départemens et de ceux de Paris, soient les mêmes qu'avant la révolution; c'est-à-dire, que les amateurs de Paris représentent le tiers de ceux de la France. Ces proportions ont été rompues depuis l'établissement du Conservatoire. Les professeurs qui ont été formés dans cet établissement, et qui se sont établis dans les principales villes de France, les perfectionnemens des méthodes qui ont aplani les difficultés, les écoles publiques de musique qui ont été érigées dans plusieurs départemens populeux, les sociétés philarmoniques qui se sont établies dans beaucoup de villes, la multiplicite des théâtres lyriques, enfin, la popularité que la musique de la nouvelle école a acquise: toutes ces causes, dis-je, ont contribué à porter le goût de la musique dans les départemens que j'ai signalés comme favorablement disposés pour la culture de cet art, et ont fait pencher la balance en faveur de la population générale de la France, comme je le ferai voir dans un autre article.

FÉTIS.

NOTICE SUR UN NOUVEL ORGUE

DE M. SÉBASTIEN ÉRARD.

SUITE (1).

Personne ne nie aujourd'hui qu'une révolution s'est opérée dans la musique depuis le moment où Mozart écrivit ses premiers ouvrages, et que cette révolution s'est consommée de nos jours. Quant à sa nature, il est évident

(1) Voyez la *Revue musicale*, t. 6, p. 104.

qu'elle consiste dans l'introduction d'un système dramatique dans les compositions vocales ou instrumentales, de quelque nature qu'elles soient, et dans l'expression substituée aux formes mécaniques de l'art. Rien n'a échappé à cette transformation du but et des moyens; la musique religieuse même en a subi les conditions. Sans examiner ici les avantages ou les inconvéniens qui résultent pour ce genre de la métamorphose qu'il a éprouvée, il suffit de constater le fait, et de faire remarquer qu'il ne pouvait s'y soustraire. En effet, bien que la différence des styles ait été sensible dans tous les temps, et quoiqu'il y ait toujours eu des formes affectées aux trois divisions principales de la musique, qui sont l'opéra, le genre instrumental et la musique sacrée : néanmoins, chaque style a toujours participé jusqu'à un certain point des deux autres; et, sous ce rapport, on peut affirmer qu'une révolution générale a commencé dès la fin du seizième siècle, époque où l'on a imaginé de se servir de la musique pour les actions théâtrales. Le genre grave et sévère de Palestrina et de son école a fait bientôt place au style plus fleuri de Carissimi. A mesure que les formes de la musique dramatique devenaient plus légères, les pièces instrumentales et religieuses perdaient de leur secheresse scolastique, et prenaient un caractère plus analogue au goût du public. La fugue même fut traitée par J. S. Bach et par Hændel dans un système plus riche de modulations et plus moderne qu'elle ne l'avait été par leurs prédécesseurs. Cette tendance vers les formes dramatiques, vers l'expression et vers les formes mélodiques, a continué sans interruption jusqu'aujourd'hui, et a rendu nécessaire une réforme bien entendue de la musique d'église, et particulièrement du style de l'orgue.

Mais il ne suffit pas que les organistes modifient la musique qu'ils exécutent, et y introduisent des phrases expressives, il faut encore que l'instrument dont ils se servent seconde leurs inspirations; or, c'est ce qui n'a point lieu dans les orgues construites d'après l'ancien

système. Un orgue bien établi est certainement un fort bel instrument : sa puissance est grande et majestueuse, et, lorsqu'il est touché par un habile organiste, l'impression qu'il produit est profonde au premier abord ; mais, dans les pièces d'une certaine etendue, la monotonie est inévitable, malgré les changemens de claviers, parce que l'instrument, riche de sonorité, est dépourvu d'accent. Ce que j'appelle accent, c'est la modification de la force du son, sans laquelle il n'y a point d'expression possible. Dans l'orgue ancien, le passage du fort au faible ne peut se faire que par masse, et non par nuance. C'est donc un instrument en dehors de l'expression et de l'effet dramatique. Il est religieux, simple et noble; mais il manque de sensibilité. Il est propre aux choses larges et brillantes ; il ne l'est pas à la musique colorée.

Le nouvel instrument de M. Erard est pourvu de toutes les qualités de l'ancien orgue, et n'a point ses defauts, ou plutôt il est en possession des avantages qui manquent à celui-ci. Il offre aux organistes les moyens de se mettre en harmonie, dans leurs inspirations, avec la musique du siècle, sans les obliger à abandonner les larges formes classiques qui sont de leur domaine ; ils acquièrent avec lui ce qui leur manquait pour emouvoir, sans rien perdre de ce qu'ils possédaient pour étonner. Ou je me trompe fort, ou le moment est venu d'une révolution dans la musique d'orgue, révolution dont la découverte de l'orgue expressif est le signal. Bien des critiques seront faites des innovations qui seront tentées en ce genre : on dira que c'est perdre un style consacré; que c'est abandonner la manière sublime de Jean-Sébastien Bach; et l'on ne comprendra pas d'abord que ce grand artiste, homme de génie s'il en fut, aurait modifié son style, et l'eût mis en rapport avec les besoins de l'époque actuelle, s'il y eût vecu. Après tout, si quelque Jean-Sébastien Bach peut naître encore, et s'il fait la révolution nécessaire, il vaincra les résistances d'école en charmant le public.

La soufflerie appelle d'abord les regards par la simplicité et les avantages de sa construction. Deux soufflets superposés sont mus par un seul levier, qu'un homme fait agir sans éprouver la plus légère fatigue. Les deux soufflets, qui sont maintenus dans un état d'équilibre parfait par la perfection de leur construction, s'abaissent lentement et sans secousse; des équerres en fer, dont les centres sont placés aux épaisseurs des feuilles des soufflets, régularisent et adoucissent si bien l'action gravitante de ceux-ci, que, si on laisse échapper le vent qu'ils contiennent sans le renouveler, l'orgue se tait sans secousse, lors même que tous les jeux de fond sont ouverts; on cesse d'entendre le son, mais sans qu'aucun bruit ait précédé le silence. Lorsque les soufflets sont enflés, un seul mouvement de levier, exécuté de temps en temps, suffit pour entretenir toujours le vent nécessaire, en sorte que le même homme pourrait souffler sans peine un jour entier. L'arbre du levier roule dans des coulisseaux avec la plus grande facilité. Le plus grand soin a présidé à la construction des soufflets et des porte-vent; l'air n'y éprouve aucune perte avant d'arriver aux sommiers. Trois grands soufflets, construits d'après les anciens modèles, ne pourraient remplacer ceux de la soufflerie de M. Erard, et occuperaient un espace trois ou quatre fois plus grand.

Trois claviers à la main existent dans le nouvel orgue; ces claviers ont l'étendue des grands claviers ordinaires des pianos; le clavier de pédale est d'environ deux octaves. Le clavier supérieur est, comme je l'ai déjà dit, celui d'expression immédiate, c'est-à-dire celui qui exprime par la seule pression de la touche avec les nuances du renflement et de la diminution d'intensité. Il remplace le clavier ordinaire de récit avec une supériorité incontestable. Le second clavier peut être considéré comme tenant lieu du positif des grandes orgues; le

troisième, qui occupe la place inférieure, peut être considéré comme celui du grand orgue : chacun de ces claviers peut être joué séparément, et l'organiste peut, à volonté, réunir le premier avec le second, le second avec le troisième, celui-ci avec le premier, ou tous les trois ensemble. Le clavier de pédale peut aussi se jouer séparément, ou se réunir à celui du grand orgue. Tous les mouvemens de réunion ou de separation des claviers s'opèrent avec la plus grande facilité par l'organiste au moyen de ressorts ou de bascules placés aux pieds, et dont le jeu est parfaitement réglé. Ces réunions et ces séparations de claviers sont un des moyens puissans de la modification de force de l'instrument.

Le second et le troisième claviers tirent leurs nuances de *piano* et de *forté* d'une pédale d'expression qui agit sur toute la masse de l'instrument. L'action de cette pédale est si bien réglée que l'organiste peut arriver du degré le plus faible du son à la force la plus considérable, sans que son exécution éprouve la moindre gêne de l'attention qu'il y porte. Lorsque tous les moyens d'intensité sont employés, et lorsque toute la puissance de l'instrument est deployée, l'organiste peut, s'il le juge à propos, fixer la pédale au *forté*, afin de conserver la liberté de son pied pour l'usage de quelques autres moyens de modification dont je parlerai tout à l'heure.

Douze registres seulement existent dans cet orgue, et produisent autant d'effet, sous le rapport de l'intensité du son, qu'on pourrait en obtenir sur un orgue ordinaire avec un nombre de jeux beaucoup plus considérable. Ces registres peuvent se retirer ou se repousser avec la main; comme cela se pratique ordinairement. Mais on sait quel est l'embarras qui résulte quelquefois dans l'exécution de l'obligation de quitter le clavier pour tirer ou pousser ces registres, et même de l'impossibilité qu'on éprouve souvent de le faire. M. Erard a obvié à cet inconvenient de la manière la plus heureuse, en plaçant immediatement au-dessus du clavier

de pédale ordinaire, onze touches de pédales, dont chacune répond à un des registres. De cette manière, l'organiste, sans interrompre son jeu, peut combiner la sonorité de l'instrument selon sa fantaisie. En appuyant le pied sur une de ces touches, il tire le registre dont il veut faire usage, et lorsque le jeu cesse de lui être utile, une bascule commode lui offre les moyens de le repousser. C'est ainsi qu'il peut successivement déployer toutes les ressources de l'instrument, ou, lorsqu'il le juge à propos, qu'il peut tout à coup, au moyen de deux bascules, réduire son orchestre immense à un simple jeu de flûte. Les mouvemens des touches et des bascules que l'organiste met en jeu avec son pied, opèrent aussi un autre genre de modification dans la force du son, qui est celui des ventaux qui s'ouvrent ou se ferment pour laisser au son une libre circulation, ou pour le concentrer.

Peut-être objectera-t-on que la multiplicité de ces mouvemens qui occupent le pied de l'organiste doit détourner son attention de l'objet principal, qui est l'invention *ex tempore*, et doit nuire à la liberté de ses inspirations. Je répondrai à cela qu'il faut apprendre à se servir de tout instrument, et que les difficultés de celui-ci doivent être étudiées. Un bon organiste les a bientôt vaincues. Loin de nuire aux inspirations, la diversité d'effets sonores que produit l'instrument en fait naître. Au reste, il n'est pas de meilleure réponse aux objections qu'on pourrait faire à cet égard que l'exemple de M. Simon, organiste des Petits-Pères, qui improvise sur cet instrument, et qui se sert de toutes ses richesses avec beaucoup de talent, et de manière à satisfaire les musiciens les plus instruits, et les juges les plus sévères. Les progrès de cet artiste sont remarquables, et je ne doute pas qu'il ne se place un jour dans un rang très-distingué parmi les organistes. M. Fessy tire aussi d'heureux effets de l'orgue de M. Erard. Ces deux exemples suffisent pour démontrer que les mouvemens des pieds qu'il exige ne sont point un obstacle à l'improvisation.

Plusieurs perfectionnemens remarquables existent dans la construction des claviers. Le premier est le peu d'enfoncement des touches du second et du troisième claviers à la main, qui est tel que l'instrument n'est pas plus difficile à jouer qu'un piano, lors même que plusieurs claviers sont réunis. A l'égard du clavier expressif, il est doué de tant de sensibilité, si je puis m'exprimer ainsi, que le plus léger attouchement suffit pour lui faire rendre des sons. La seule difficulté qu'on éprouve sur ce clavier est de modérer l'action des doigts, et de lier le jeu; mais deux ou trois heures de travail suffisent pour vaincre cette difficulté, si l'organiste est doué d'une organisation heureuse. Le clavier des pédales, et tout le mécanisme qu'il fait mouvoir, sont si parfaitement construits et reglés, que les notes parlent avec la même rapidité que celles des claviers à la main, et que l'artiste qui joue l'instrument peut y faire sentir les nuances du *piano* et du *forté*, et détacher les notes avec legèreté, ou les lier à volonté.

Presque tous les détails de mécanisme intérieur de l'orgue que j'analyse, sont d'invention nouvelle ou perfectionnés, et executés avec une précision et un fini dont il n'y a point eu d'exemple jusqu'ici. Tous les mouvemens sont doux et directs; tous les ressorts agissent sans effort; et, malgré les désavantages du terrain auxquels il a fallu se conformer, rien de surabondant ne s'y trouve. Aucun bruit ne s'y manifeste pendant l'exécution, et tout annonce que l'instrument sera d'une grande solidité, car les frottemens inutiles et les tiraillemens y ont été supprimés. Ce qui n'est pas moins digne de remarque, c'est que tout ce mecanisme, y compris ce qui a rapport au jeu des registres et des claviers, est renfermé dans moins d'espace que n'en occupent les positifs des anciennes orgues, et que le volume total de l'instrument n'est pas plus considerable que celui des orgues de la plus petite dimension.

J'ai dit que douze registres composent tout l'ensemble

de l'orgue de M. Erard. Ce nombre de jeux paraîtra bien petit, si on le compare aux cinquante ou soixante registres qui se trouvent dans quelques grandes orgues: néanmoins, telle est l'harmonie de ces jeux, que leur effet, dans le *forté*, égale celui des instrumens d'une grande dimension, sans avoir la dureté de ceux-ci. Les douze registres se composent de : 1° une flûte ouverte dont l'*ut* grave sonne le *huit pieds ;* 2° une flûte de quatre pieds (1); un bourdon, ou flûte bouchée de huit, sonnant le *seize pieds ;* 4° un bourdon de *quatre pieds*, ou flûte bouchée sonnant le *huit*; 5° un prestant; 6° une doublette; 7° une quinte; 8° une fourniture, composée, je crois, de quatre tuyaux sur marche; 9° une trompette; 10° un chromorne; 11° un hautbois; 12° un basson. Les recherches les plus minutieuses, les soins les plus délicats ont présidé à la confection de ces jeux. Leur qualité de son est ce qu'on a jamais entendu de plus pur et de plus parfait. Tous les tuyaux parlent avec la plus grande netteté dans le caractère qui leur est propre. Point d'inégalités dans les notes, point de sons sourds ou ternes; sonorité pénétrante ou limpide, voilà ce que fait entendre l'orgue de M. Erard dans tous ses registres et dans toute son étendue. La flûte ouverte et le bourdon offrent la plus heureuse opposition dans leur accent, et fournissent pour les jeux de fonds des moyens excellens de gradation et de dégradation. Le prestant est d'une qualité admirable, et justifie bien son nom. La réunion de ces fonds avec la fourniture, la quinte et la doublette, donnent un plein jeu de la plus belle qualité, dans lequel M. Erard a évité le sifflement des tuyaux trop aigus. Quant aux jeux d'anches, j'ai expliqué précédemment en quoi consiste l'amélio-

(1) Je me sers des anciennes dénominations, pour me faire comprendre des organistes et des facteurs d'orgue; bien que ces dénominations aient cessé d'être significatives depuis que les claviers d'orgue descendent plus bas que l'*ut* grave du violoncelle.

ration de leur ajustement; elle a pour résultat de donner des sons beaucoup plus purs, et non moins puissans. La trompette de l'orgue de M. Erard est d'une qualité parfaite : le chromorne, le hautbois et le basson, ont des nuances très-heureusement combinées des jeux d'anches. Le hautbois appartient, je crois, particulièrement au clavier expressif, qui, comme je l'ai dit, se réunit à volonté avec les autres claviers.

Tous ces jeux sont susceptibles d'expression, c'est-à-dire de renflement et de *decrescendo* progressifs. J'ai expliqué le mécanisme de l'expression des jeux d'anches; celui des tuyaux à bouche, tels que les jeux de flûtes, le bourdon, etc., présentait de plus grandes difficultés. En effet, tout le monde sait que lorsqu'on souffle avec force dans une flûte, l'intonation s'élève et perd de sa justesse. Le contraire arrive lorsqu'on modère le souffle à l'excès. Or, la gradation dans la distribution du vent est le seul moyen de rendre l'orgue expressif, c'est-à-dire susceptible des nuances du fort et du faible. L'intelligence du flûtiste corrige les variations d'intonations que le souffle peut faire naître dans son instrument; mais une machine n'est point intelligente : il faut donc que son inventeur prévoie tous les défauts, et y trouve des remèdes dans le jeu même du mécanisme. C'est ce que M. Erard a fait avec beaucoup de bonheur, si j'en juge par les résultats qui sont une expression très-sensible des jeux à bouche, jointe à une justesse inaltérable. J'ignore quels sont les procedés employés par lui pour vaincre toutes les difficultés qu'il a dû rencontrer, n'ayant point pénétré dans la partie superieure de son orgue. Il est un moyen toutefois qu'on peut présumer, parce qu'il est simple et remplit le but, du moins pour les flûtes ouvertes; le voici : Les tuyaux des jeux de flûtes en bois s'accordent au moyen d'une lame de plomb qui s'attache à l'un des côtes de l'orifice supérieur du tuyau. Cette lame s'abaissant sur le tuyau, ou s'écartant de son ouverture, raccourcit ou allonge la colonne d'air vibrante, et modifie ainsi l'intonation.

Si donc on pratique une rainure sur l'un des côtés du tuyau, si une portion d'air s'échappe par cette rainure, et si elle soulève un petit soufflet auquel est attachée la lame de plomb, l'angle décrit par cette lame sur la colonne vibrante sera plus ou moins obtus, plus ou moins aigu, en raison de la force du vent qui s'échappera par la rainure, et de cette manière on aura un compensateur qui corrigera les variations d'intonations occasionnées par les modifications de la force de l'air inflateur. D'autres procédés sont nécessaires pour le bourdon, pour le prestant, etc.; mais encore une fois, j'ignore quels ils sont, et n'en puis juger que par leur effet, qui remplit complétement le but.

Tel est cet instrument dont les descriptions les plus détaillées ne pourraient donner qu'une idée imparfaite. A l'aspect d'une machine si compliquée, et pourtant si simple, puisqu'il ne s'y trouve rien qui ne soit exactement nécessaire, on se sent ému d'étonnement et d'admiration, et l'on a peine à concevoir que l'esprit humain ait pu s'élever jusques-là. Sans doute il a fallu des siècles pour arriver à ce point de perfection; sans doute les efforts d'un grand nombre d'hommes ingénieux ont été nécessaires, car un long temps s'est écoulé depuis l'époque où le premier orgue fut envoyé d'Orient à Pepin, père de Charlemagne (757), jusqu'à nos jours, et des perfectionnemens importans y ont été faits d'âge en âge; mais l'instrument, tel qu'il était avant que M. Erard y eût fait toutes ses améliorations, ne satisfaisait point complétement les connaisseurs. Après mille essais infructueux qui furent tentés en Italie, en Allemagne et en Angleterre, il est glorieux pour cet habile artiste d'avoir résolu le problème qui semblait insoluble, et d'avoir en quelque sorte posé les colonnes d'Hercule de la facture de l'orgue. Peut-être pourrait-il construire un instrument de plus grande dimension, dans lequel il multiplierait les moyens d'effet; mais il ne ferait qu'appliquer les principes découverts par lui sur une plus grande échelle. Au moment où plusieurs églises

sont en construction à Paris, il serait à desirer que le Gouvernement chargeât M. Erard de la confection d'un pareil instrument, et satisfît ainsi au vœu de Grétry.

FÉTIS.

SUR EUCLIDE,

ET SUR LES TRAITÉS DE MUSIQUE QU'ON LUI ATTRIBUE.

Euclide, célèbre auteur des plus anciens élémens de géométrie connus, a été confondu souvent avec Euclide de Mégare, chef d'une secte de philosophes dialecticiens. On ignore le lieu de sa naissance : on sait seulement qu'il vécut sous le règne de Ptolémée, fils de Lagus, plus de trois cents ans avant l'ère chrétienne, et qu'il ouvrit une école de mathématiques à Alexandrie. Pappus vante sa douceur et sa bienveillance pour tous ceux qui travaillaient aux progrès de la géométrie. Outre les *élémens* et les *données*, qui sont les ouvrages les plus importans d'Euclide, Proclus Diadochus, l'un de ses commentateurs, et Pappus d'Alexandrie, indiquent encore les suivans : *Introduction harmonique* (ἰσαγογὴ ἁρμονικη), et *Section du canon musical.* Un assez grand nombre de manuscrits, contenant ces deux ouvrages, les attribuent en effet à cet auteur; mais il en est d'autres où ils sont indiqués sous le nom de *Cléonides ;* tels sont ceux dont s'est servi George Valla pour sa version latine, celui de la bibliothèque du S. Salvador, à Bologne, et deux autres de la Bibliothèque du Roi, à Paris. Les savans on été partagés d'opinion sur celui de ces deux auteurs auquel ces ouvrages appartiennent: outre George Valla, H. Grotius (*in Annot. ad Mart. Capellæ*, p. 316), Gessner (*Bibliot. in Epit. red.*, p. 158), et Glaréan (*Dodecach.*), se sont prononcé pour Cléo-

nides; mais Meibomius, Mersenne, D. Gregorius et Fabricius ont rejeté cette opinion.

Wallis est le premier qui ait remarqué (dans la préface de sa version latine des harmoniques de Ptolémée) que l'introduction harmonique et la section du canon ne peuvent être du même auteur, puisque le premier de ces ouvrages est conforme à la doctrine d'Aristoxène, et le second à celle de Ptolémée. En effet, l'*introduction harmonique* n'admet que trois *modes*, divise le *ton* en deux *demi-tons diatoniques*, fait du *dièze chromatique* le tiers de l'intervalle, et du *dièze enharmonique* le quart, au lieu que l'auteur du canon établit le ton dans la proportion de 9 : 8, et le semi-ton, ou *limma*, dans celle de 256 : 243. Plusieurs éditeurs et commentateurs d'Euclide ont douté que ces opuscules fussent de lui. M. Peyrard, qui a donné une belle édition des œuvres de ce géomètre, d'après un manuscrit du neuvième siècle (appartenant à la Bibliothèque Saint-Marc de Venise), les rejette même positivement, et dit, dans sa préface, p. 13 : « Etant dépositaire de ce précieux ma-
» nuscrit, je me déterminai, sans balancer, à donner
» une édition grecque, latine et française, des élémens
» et des données d'Euclide, *qui sont certainement les*
» *seuls ouvrages qui nous restent de ce géomètre à jamais*
» *célèbre.* »

Quoi qu'il en soit, voici l'indication des éditions diverses qui ont été données de ces opuscules : 1° *Cleonidæ harmonicum introductorium, interprete Georgio Valla Placentino; impressum Venetiis, per Simonem Papiensem*, anno 1497. Une deuxième édition de cette version fut publiée l'année suivante à Venise, avec quelques autres ouvrages de Valla; enfin, la Bibliothèque du Roi, à Paris, en possède un exemplaire in-fol., qui porte la date de Venise, 1504; 2° une autre traduction latine, donnée par Jean Penna, professeur de mathématiques à Paris, sous le titre de *Euclidis rudimenta musices ejusdem sectio regulæ harmonicæ è regiâ bibliothecâ de-*

sumpta, ac nunc græcè et latinè excusa. Paris, 1557, in-4°. Meibomius (*in præfat. ad Eucl.*) a reconnu beaucoup d'erreurs dans cette traduction de Pena ; elles ont été reproduites dans l'édition complète, grecque et latine, des œuvres d'Euclide, donnée par Conrad Dasipodius, à Strasbourg, en 1571, in-8°, dans celle du jésuite Possevin (Rome, 1593, et Venise, 1603), et enfin dans le *Cours de mathématiques* de Herigoni (Paris, 1644, in-8°). 3° Meibomius ayant mis Euclide au nombre des auteurs grecs sur la musique, dont il a donné une édition, sous le titre : *Antiquæ musicæ auctores septem,* Amsterdam, 1652, in-4°, y a joint une version nouvelle, très correcte, que Gregorius a insérée dans son édition complète, intitulée : *Euclidis quæ supersunt omnia, græce et latinè*, Oxford, 1703, in-fol. 4° Une traduction française, par Pierre Forcadel, professeur de mathématiques à Paris, a été publiée sous le titre de : *La Musique d'Euclide*, Paris, 1565, in-8°. Le P. Mersenne en a donné une autre, dans son premier *Traité de l'Harmonie universelle* (Paris, 1627, in-8°), pag. 107-141. 5° C. Davy a inséré une traduction anglaise des Traités de Musique d'Euclide, dans ses *Letters upon subjects of literature ; including a translation of Euclid's section of the canon, and his treatise on harmonic ; with an explanation of the Greek musical modes.* Londres, 1787, 2 vol. in-8°.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

La dernière représentation de *Guillaume Tell*, qui a été donnée le 31 août, avait attiré une foule immense. Les spectateurs, ravis par la musique délicieuse de cet ouvrage, semblaient vouloir témoigner par leurs ap-

plaudissemens le regret qu'ils éprouvaient d'être privés du plaisir de l'entendre pendant un mois entier. Les coupures qui ont été faites par Rossini, avant son départ, accélèrent la marche de l'action : l'opéra entier ne dure pas maintenant plus de quatre heures.

La reprise de *la Muette de Portici* a prouvé que l'interruption de ses représentations, par le succès de *Guillaume Tell*, ne l'a point fait oublier. Une assemblée nombreuse assistait mercredi dernier à la représentation de cet ouvrage, qui jouit de la faveur publique, comme dans sa nouveauté, malgré les soixante-dix-sept représentations qui en ont été données. Le genre de cet opéra est évidemment celui que M. Auber est appelé à traiter : son talent y a pris tout le développement dont il est susceptible.

— L'ouverture du Théâtre-Italien s'est faite mardi, 1er septembre, par l'*Italiana in Algeri*, qui sera encore donne pour la seconde, et peut-être pour la troisième représentation, parce qu'il est à peu près impossible de jouer autre chose jusqu'à l'arrivée de mademoiselle Sontag, à qui M. Laurent a reproché dans les journaux de ne point exécuter ses engagemens. On pense bien que cette triste rentrée n'avait pas attiré beaucoup de monde. Un ouvrage qui n'a jamais joui de beaucoup de faveur auprès du public, qui, de plus, est usé, et de vieilles connaissances pour chanteurs, tout cela était peu propre à piquer la curiosité, et à réchauffer le zèle des *dilettanti*. Espérons que l'intérêt du directeur le fera bientôt sortir de cette ornière. Nous n'avons point d'observations à faire sur la manière dont l'opéra a été exécuté. Tout s'est passé comme à l'ordinaire, c'est-à-dire, tant bien que mal.

On annonce les débuts d'une jeune cantatrice allemande, dont le nom en *er* ne nous revient point. Elle est, dit-on, pourvue d'une fort belle voix; mais on ajoute qu'elle ne sait point en faire usage. Nous verrons.

A propos de débuts, on parle aussi de ceux d'un signor *Inchindi*, chanteur italien, qui, d'après le bruit public, serait né sur les bords de l'Escaut, et aurait bégayé le néerlandais avant de chanter la langue de l'Arioste. Au dire de gens qui se prétendent bien instruits, le signor *Inchindi* ne serait autre que M. Hennekindt, ancien élève de l'Ecole royale de Musique, qui s'est fait entendre à l'Opéra il y a quelques années. Tout cela n'empêche pas que M. *Inchindi* ne soit un bon chanteur..... s'il l'est.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Nous apprenons que Paganini est aux bains d'Ems, où il prend les eaux. De là il retournera à Berlin, et l'on assure qu'il sera à Paris dans le mois de décembre prochain.

— L'opéra de *la Fiancée* a été sifflé au petit théâtre de Berlin ; peu de jours après il a été représenté au théâtre royal avec un très-grand succès. On attribue la première chute de cet ouvrage à la mauvaise exécution des chanteurs.

— La grande fête musicale de la Suisse a été célébrée les 11 et 12 août à Zurich. Le nombre des exécutans était de quatre cent cinquante-huit, dont deux cent quatre-vingt treize choristes. Après le premier concert, on a organisé en faveur des dames, une promenade en bateau avec de la musique sur le lac de Zurich, et la journée du lendemain s'est terminée par un bal.

— Des lettres d'Italie annoncent que Zingarelli a composé, sur le douzième chapitre d'*Isaïe*, une musique nouvelle qu'il a envoyée de Naples à Londres, et qui sera

exécutée au mois d'octobre à la fête musicale de Birmingham.

— Parke (John), hautboïste anglais, qui a joui d'une grande réputation dans son pays, est mort à Londres le 9 août dernier, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Il était né vers la fin de 1745. Simpson, le meilleur hautboïste de son temps, fut son maître, et Baumgarten lui enseigna l'harmonie. Ses progrès furent rapides sur son instrument, et bientôt il fut considéré comme un virtuose de première force par ses compatriotes. En 1776, il fut engagé comme premier hautbois pour les oratorios, par Smith et Stanley, successeurs de Handel, dans l'entreprise de ce genre de spectacle. Divers engagemens lui furent ensuite offerts pour les concerts du Renelagh, de *Mary-le-bone Gardens*, et pour l'opéra en 1768. Plus tard, il succèda à Fischer comme hautboïste *solo* dans les concerts du Wauxhall. La protection spéciale du duc de Cumberland le fit entrer dans la musique particulière de Georges III. Le prince de Galles, aujourd'hui Georges IV, ayant eu occasion de l'entendre en 1783, dans un des concerts de la reine Charlotte, fut si satisfait de son exécution, qu'il l'admit dans sa musique particulière avec Giardini, Schroeter et Crossdill. Enfin, il fut aussi attaché à l'orchestre du concert de musique ancienne, ainsi qu'à toutes les fêtes musicales qui se donnaient dans les principales villes d'Angleterre. Ayant amassé une fortune considérable, il se retira vers 1815, à l'âge de soixante-dix ans. Il a composé plusieurs concertos pour le hautbois, qu'il a exécuté dans divers concerts, mais qui n'ont point été gravés.

William Thomas Parke, qui eut aussi quelque réputation comme hautboïste, était frère cadet de John; nous croyons qu'il vit encore.

LETTRE AU RÉDACTEUR DE LA REVUE MUSICALE,

Sur le savoir en musique, nouvellement attaqué dans la Revue de Paris (1).

Monsieur,

Dans un temps où les ambitions politiques compromettent, par leur désir effréné du pouvoir, le repos et le bonheur de notre belle France; où les sentimens nobles et généreux sont étouffés dès leur naissance par la violence des passions, et les intérêts généraux froissés sans cesse entre le choc des partis; heureux celui dont le hasard ou la volonté a dirigé l'ambition ou les travaux vers le culte des beaux arts! Ce n'est pas que, pas exception à la règle générale, il soit exempt des tracase series, des intrigues, des injustices qui sont inhérenter à la faiblesse humaine, et se mêlent à tout ce qui émand'elle; mais, du moins, les combats suscités par la vanité des artistes, ou de leurs admirateurs, n'entraînent pas des conséquences désastreuses, comme ceux des soi-disant hommes d'état qui se disputent et s'arrachent les emplois, les honneurs et les finances. La gloire de l'artiste qui triomphe peut blesser l'amour-propre de ses antagonistes; mais elle ne trouble jamais la tranquillité des peuples. Laissons donc à d'autres le pénible soin de traiter un sujet semé d'écueils, et qui, d'ailleurs, n'est point de notre compétence, pour entrer dans le domaine des beaux-arts, dont le charme consolateur adoucit l'amertume des erreurs politiques.

Il est fâcheux pour le bonheur et le perfectionne-

(1) Tom 4, p.

ment des hommes, que la vérité dans les arts et la morale ne se prouve point d'une manière aussi positive que les vérités mathématiques. Il en résulte que, soit par incapacité de saisir un ensemble, soit par mauvaise foi, l'on n'examine les choses que sous une seule face, et à travers ses préjugés : aussi n'est-il pas rare de voir approuver par les uns ce qui est improuvé par les autres. C'est à celui qui a le sentiment du beau et du bien, ce qui est la même chose, selon Platon, à dire le pourquoi des principes, à convaincre la raison. Cependant il y a des vérités reconnues pour telles dans tous les pays ; par exemple : *Ne faites pas à autrui ce que vous ne voudriez pas qui vous fût fait*, est une vérité de conscience qui existe chez tous les hommes; nulle puissance ne peut faire que ce qui a été n'ait pas été : cela est vrai comme *deux et deux font quatre*.

On doit sans doute admettre au nombre de ces vérités, tellement évidentes qu'elles entraînent la conviction, la nécessité de faire une étude sérieuse et approfondie de toutes les difficultés et de toutes les ressources de l'art, quel qu'il soit, auquel on se voue, et qu'il faut incontestablement maîtriser, si l'on veut y acquérir de la célébrité. Dans tout ce que l'on fait, on ne parvient à réunir la pureté à l'élégance et à la facilité, qu'après un long exercice des difficultés; ainsi l'exige la loi des contrastes qui régit le système universel : l'on n'estime la santé que par la souffrance; l'on ne sent bien tout le prix de la liberté que lorsqu'elle a été comprimée. Néanmoins, la nécessité de l'étude dont nous venons de parler, appliquée à la musique, est fortement contestée; depuis un siècle, on argumente pour et contre, et de nouvelles attaques viennent d'être dirigées (1) contre elle depuis l'apparition et le succès prodigieux de *Guillaume Tell*. Il semble que l'on ne puisse pas admirer ce qu'il y a d'admirable dans le nouvel œuvre de Rossini, sans attaquer tout ce qui n'est point écrit dans le même système, bien que ce

(1) Dans la *Revue de Paris*.

maître ait fait dans son dernier ouvrage une concession à la science, en cherchant à se rapprocher des formes adoptées par les Gluck et les Mozart. La défaveur que l'on cherche à jeter sur la science se déguise sous des considérations qui ne sont peut-être pas dénuées de fondement, mais dont l'application est faussée par l'influence des passions et des préjugés d'éducation. Ceci devient manifeste, lorsqu'on observe que c'est à propos de la musique dramatique, genre dans lequel la science a la moindre part, et se cache modestement sous des fleurs dont elle rehausse l'éclat, que s'élèvent les cris de ses détracteurs. Prenant la partie pour le tout, ils veulent entièrement proscrire la science, sous le prétexte qu'elle est pour le moins inutile au théâtre; parce que des savans ont fait des ouvrages dépourvus d'invention, on attribue à la science le vice de leurs compositions, et on en tire la conséquence que tout ce qui est savant ne peut plaire.

« Et les hommes, morbleu, de la sorte sont faits;
» Dans un juste milieu l'on ne les voit jamais. »

Handel, Gluck, Mozart, Haydn, et après eux Beethoven, étaient assurément de savans compositeurs, et cependant on ne niera pas, nous l'espérons, l'imagination, la verve, l'entraînement qui caractérisent leurs ouvrages. L'ouverture de *la Flûte enchantée*, de Mozart, qui réunit toutes les qualités que nous venons d'énumérer, est pourtant écrite dans le style fugué; enfin, le plus beau temps de la musique en Italie a été celui où florissaient les Leo, les Durante, les Pergolèze, à qui l'on ne refusera pas la science.

Mais puisque décidément on veut rompre, au moyen de doctrines erronées, toute alliance entre le génie et la science, examinons ce que c'est que la science, ce que c'est que le génie, et tâchons de démontrer quelle est la part dévolue à l'une et à l'autre dans une composition musicale.

La musique, selon l'acception la plus étendue de ce

mot, est le résultat de plusieurs sons appréciables et rhythmés, entendus successivement ou simultanément. Elle devient art, lorsque l'emploi de ces sons est réglé par des principes théoriques. Cela posé, la connaissance approfondie de ces principes et de toutes les ressources de l'art, est ce qu'on appelle la science de la musique. Peut-on s'en passer? C'est ce qui nous reste à examiner.

Cicéron a dit que la perfection d'un art demeure toujours inconnue à ceux qui se conduisent par routine, et qu'une expérience qui n'est pas soutenue par un fonds réel de connaissances, n'est, pour le plus souvent, qu'une longue habitude d'erreurs. Il est vrai cependant que ce qu'on apprend par l'étude ne suffit pas pour enfanter des chefs-d'œuvre; mais on acquiert les notions indispensables des principes fondamentaux qui règlent la marche des idées, qui leur donnent de l'énergie, et achèvent l'homme de génie; car, quelle que soit l'étendue de cette faculté chez un individu, il faut qu'il apprenne à penser, c'est-à-dire, à sentir avec attention, à représenter ce qu'il a senti par des expressions bien déterminées, à enchaîner naturellement les résultats des sensations: il faut qu'il apprenne à procéder avec cet esprit d'ordre qui jette de la clarté et de la netteté dans les idees, qui est de l'essence de toutes choses, qui gouverne l'univers, et maintient l'équilibre du monde: il faut, en un mot, qu'il soit savant; et pourtant on le nie!

Quels sont donc les motifs sur lesquels on s'appuie pour étayer une opinion diamétralement opposée à la nôtre? Les voici: 1° *La division de la musique en musique savante et musique facile* (1): mais cette division n'est faite que par des ignorans, qui confondent journellement le sérieux avec le savant; 2° le défaut que l'on attribue à la musique, d'être *une science occulte, une sorte de cabalistique.* Mais cette science occulte est enseignée à l'Ecole royale, et développée dans une mul-

(1) *Revue de Paris.*

titude de traités de composition; bien plus, tous les initiés à cette *cabalistique*, puisque cabalistique il y a, loin d'en faire un mystère, souhaitent bien vivement augmenter leur nombre, afin d'augmenter celui des véritables connaisseurs.

Il existe encore un grief, et celui-ci est le plus grave: c'est que *la musique savante est tout simplement cette musique cherchée, dont les complications oiseuses offrent un dessin baroque et fatiguant par ses évolutions: c'est le calcul, c'est la patience.*

Si, comme il y a lieu de le croire, c'est le style fugué que l'on a prétendu stygmatiser par cette phrase, nous répondrons qu'elle est tout au plus applicable à ces canons rétrogrades, circulaires et sous le plain-chant, qui tous, à l'exception des derniers qu'on emploie quelquefois dans la musique d'eglise, sont relégués dans les théories, et présentés comme des problêmes dont la solution est un exercice utile pour les élèves, par la raison des contrastes enoncée plus haut: ce sont les souliers de plomb que porte le danseur pendant la journée, afin d'être plus leger le soir. Quant aux gens qui ont terminé leur education, ce sont des énigmes dont ils s'amusent quelquefois à chercher les mots; que s'il s'agit des différens contrepoints renversables, et de la fugue proprement dite, l'application n'est pas juste, en ce que la partie qu'on nomme le sujet, doit être le résultat de l'inspiration, et que les evolutions auxquelles elle est soumise doivent se faire sous la direction du sentiment réglé par la science; qu'enfin, si l'on comprend tout à la fois dans cette observation critique la symphonie, la musique d'église, de chambre et de théâtre, cela prouve qu'on ignore la manière de proceder des hommes de genie dans ces diverses compositions: je dis des hommes de genie, car nous ne devons nous occuper que de ceux-ci; les autres procèdent comme ils peuvent: cela ne nous regarde pas.

Selon Voltaire, le génie court les rues: il est en effet plus commun qu'on ne le pense generalement; mais

peu d'hommes ont le courage de vaincre leur paresse naturelle, pour se livrer à un travail constant; de s'agiter, de se rendre malades, pour développer et utiliser cette faculté créatrice qui s'affaiblit insensiblement, et s'use sans produire, lorsqu'elle ne s'applique qu'aux actes ordinaires de la vie. Grétry demandait un jour à J.-J. Rousseau s'il était occupé de quelqu'ouvrage. *Je deviens vieux*, lui répondit le philosophe, *je n'ai pas le courage de me donner la fièvre.* Voltaire disait qu'on ne peut être bon poète, bon musicien, si l'on n'a le diable au corps; même pensée exprimée différemment, et mal interprétée par beaucoup d'artistes, qui affectent d'avoir une mauvaise tête, et de se livrer à toutes sortes d'excès, comme dominés par l'impétuosité de leurs passions, et pour faire reconnaître en eux le cachet du génie. La disposition organique d'où naît la vivacité des passions, est sans doute un principe de génie; mais on peut être sage, et faire des compositions sublimes; cela est d'autant plus vrai, que les passions habituellement tempérées par la raison, deviennent plus impétueuses, quand on leur permet un libre essor.

Le génie n'est rien autre chose qu'une sensibilité très-facile à exciter, appliquée aux arts par l'éducation. Le degré de génie dépend du degré de sensibilité, ou, en d'autres termes, la source des idées étant dans les sensations, si nous n'éprouvons qu'une seule sensation, nous n'aurons qu'une seule idée; si, au contraire, notre constitution délicate nous donne les moyens de sentir plus directement les relations intimes du physique et du moral, nous jouirons d'une sensibilité fine, qui multipliera les impressions, et donnera une grande fécondité d'idées. Il résulte de là que les individus d'un tempérament sanguin sont les plus propres aux travaux d'imagination. Parmi eux, les blonds, chez lesquels le système nerveux est prédominant, ont plus d'idées que les bruns; mais, en revanche, les conceptions de ceux-ci sont plus fortes, parce que leurs sensations, moins vives et moins rapides, sont plus profondes et plus durables. Tels sont les résultats de notre organisation; mais l'art

peut accroître nos facultés, changer ou diriger leur emploi, créer en quelque sorte de nouveaux organes. C'est là l'ouvrage de l'éducation.

Tout individu a en soi un goût, un style, des idées qui résultent de son tempérament, de la qualité de son esprit et de ses habitudes. Or, les sons qui ont de l'analogie avec la manière d'être, de sentir, de cet individu, l'affectent plus vivement que d'autres, et restent plus profondément gravés dans sa mémoire. C'est par cette raison que chaque compositeur a des formules de mélodies qu'il affectionne particulièrement, qui se reproduisent souvent, malgré lui, sous sa plume, et qu'il ne peut rendre neuves et piquantes qu'à l'aide de l'harmonie, sans le secours de laquelle elles auraient un air de famille trop prononcé. C'est encore par cette analogie, que de rians badinages plaisent plus généralement qu'une musique d'un style plus élevé, parce qu'il y a plus d'hommes légers et frivoles, qu'il n'y en a d'un caractère ferme et réfléchi; plus de cœurs froids qu'il n'y en a de véritablement sensibles.

On semblerait vouloir insinuer que le compositeur n'ose faire un pas sans sortir des lisières de la théorie, et qu'il traîne son génie à la remorque des règles scolastiques. Non, certes, il n'en est point ainsi! Dans toute musique, et surtout dans la musique dramatique, il fait abstraction de son état réel, pour se reporter dans un monde idéal, qui lui fait voir la situation à exprimer, et, par suite, fait naître des sensations analogues à celles qu'il ressentirait effectivement, s'il pouvait réaliser sa fiction. C'est par ce moyen qu'il trouve ce qu'on appelle la couleur locale. Dans ce travail, son imagination s'exalte, l'enthousiasme l'inspire, sa sensibilité s'épanouit, et, dans une grande expansion, il jette sur le papier les signes représentatifs des idées qui affluent en abondance, et que le feu sacré qui l'anime vient de faire éclore dans son cerveau. Ainsi mnémonisées, ces idées resteront désormais empreintes d'une chaleur qui se communiquera comme l'étincelle électrique. Voilà com-

ment procède le génie; voilà ce qui est indispensable dans les arts!

Si vis me flere, primò dolendum est.

Mais il ne faut point en conclure que des études, que les réflexions soient inutiles; au contraire, le compositeur instruit, revenant plus tard à son manuscrit, retrouve toujours le produit de son état d'exaltation avec toute sa verve, mais aussi avec toutes ses incohérences, ses imperfections : que de corrections à faire! C'est donc le calme de la réflexion, aidé de la science, qui va mettre l'ordre où règne la confusion, polir le produit brut de l'inspiration, achever une ébauche informe, mais qui contient les élémens d'un chef-d'œuvre.

Le génie et la science ont des qualités qui leur sont propres, et qui, mariées ensemble, acquièrent une puissance irrésistible; leur concours est donc nécessaire dans toute composition musicale.

Agréez, etc.

J.-A. DELAIRE.

SUR LES DIVERSES ESPÈCES DE FLÛTES

DE L'ANTIQUITÉ ET DES TEMPS MODERNES.

TROISIÈME ARTICLE (1).

Dans l'examen que j'ai fait de ce qui concerne les flûtes de l'antiquité, j'ai négligé quelques noms d'instruments de cette espèce, parce que je ne les considère que comme des synonymes d'autres noms que j'ai eu occasion d'expliquer; toutefois, pour ne rien laisser à

(1) Voyez la *Revue musicale*, t. 6, p. 8-15 et 49-56.

desirer sur ce sujet, je vais dire ce que j'ai pu découvrir de plus vraisemblable sur ces noms.

La flûte simple est souvent désignée par les poètes ou historiens grecs et latins par le nom de *monaule*. M. de Jeaucourt, dans un article de l'*Encyclopédie méthodique*, a dit à ce sujet: « La flûte courbe de Phrygie » était la même que le *tityrion* des Grecs d'Italie, ou que » le phaution des Egyptiens, qu'on appelait *monaule*. » Ce passage peut donner lieu à plusieurs remarques. La première concerne la flûte phrygienne, que M. de Jeaucourt dit être une *flûte courbe*, et que j'ai dit être une *flûte droite* (1). Il y a ici contradiction manifeste: cependant M. de Jeaucourt n'a point tort, et je crois avoir raison. Voici sur quoi je me fonde. Marsyas, fils d'OEagre, né à Célène, en Phrygie, est considéré comme l'inventeur de la flûte: ce fut l'instrument qu'il avait inventé que Minerve reçut des mains de Mercure. Or, tous les monuments de l'antiquité qui offrent l'image de la déesse jouant de la flûte, la représentent avec une flûte droite; j'étais donc fondé à dire: « L'instrument » dont il s'agit était la *flûte droite*, qui a été connue de- » puis sous le nom de *flûte à bec*, et que les Grecs dé- » signaient par le nom de *flûte phrygienne.* » Mais les autorités ne manquent point à M. de Jeaucourt pour démontrer que la flûte phrygienne était courbe; car Tibulle a dit dans la première élégie du livre troisième:

. . . . Sed turba jocosa
Obstrepit et phrygio tibia curva sono

Varron appelle cette flûte *phrygium cornum*; et Nonnus, dans ses *Dionysiaques*, dit que le Phrygien fait entendre des chants gracieux par une *flûte cornue*.

Mais voici une autre difficulté: la flûte de Marsyas ou de Minerve était faite de roseau, ce qui prouve qu'elle était droite; et la flûte courbe phrygienne n'é-

(1) *Revue musicale*, t. 6, p. 8.

tait qu'une corne de veau, percée de trous, comme le démontre ce passage d'une épigramme grecque (1) :

« Tel que le bruit des flûtes d'un son grave, qui
» doivent leur forme à la corne courbée du veau. »

N'est-il pas évident de tout ceci qu'il y eut deux sortes de flûtes en Phrygie, l'une, ancienne, qui était droite et faite de roseau; l'autre courbe et faite de cornes d'animaux. Celle-ci paraît être restée seule en usage dans les derniers temps, et avoir conservé seule le nom de *flûte phrygienne.*

C'est à tort que M. de Jeaucourt attribuait le nom de *monaule* à la seule flûte phrygienne, puisqu'il était applicable à toute espèce de flûte simple, comme l'indique son étymologie. La flûte droite, la flûte courbe, la flûte oblique, étaient des *monaules.* Ce nom était l'opposé de celui de *diaule*, qu'on donnait souvent aux diverses espèces de flûtes doubles, et dont on avait fait celui de *diaulie*, qu'on donnait aux morceaux exécutés sur le théâtre par les joueurs de double flûte. Ainsi, non-seulement la flûte phrygienne courbe et ses analogues, le *tityrion* des Doriens, dont parlent Athénée (2), Hesychius (3), et Eustathe (4), étaient des monaules, mais il en était de même de la *gingrinne*, ou flûte droite des Phéniciens, de la *lotinge*, qui était faite d'un seul tuyau de *lotos*, de la petite flûte droite, appelée *tibiola*, et enfin de toutes les flûtes qui n'avaient qu'un seul tuyau, de quelque nature qu'elles fussent. C'est ce que prouvent les divers passages des auteurs que je viens de citer, ces vers de Martial (Epig., lib. 14),

« Ebria nos modidis rumpit tibicina buccis ;
» Sæpè duas pariter, sæpè monaulon habet. »

et plusieurs endroits des épigrammes de l'anthologie.

(1) Lib. 6, cap. 5, num. I.
(2) Deinops. lib. 15.
(3) In lex. voc τίτυρον.
(4) In Iliad. lib. 17.

Quant au *phaution* des Egyptiens, dont parle M. de Jeaucourt, je ne sais ce que c'est; ce nom ne se trouve dans aucun auteur. Jeaucourt a peut être voulu parler du *photinx* ou *photinge*.

Monaule était synonyme de *calamaule*, qu'on employait pour désigner un *chalumeau*, une flûte unique. Cela se voit évidemment dans un passage d'Eustathe, qui a été cité par Bartholin (*De Tibiis veter.*, lib. 1, p. 38, édit. Romæ), et par ce qu'en dit Athénée (Lib. 4.)

Un autre nom de flûte a beaucoup occupé les critiques; ce nom est celui de *plagiaule*. Selon ce qu'en dit Pollux, il s'appliquait aux flûtes faites de roseau léger et de lotos, qui, dit-il, avaient été inventées dans la Libye. Si cela était, ce nom ne serait applicable qu'à la *flûte oblique*, ou flûte traversière, qui, comme je l'ai démontré (*Rev. mus.*, t. 6, p. 55), appartient à l'Afrique. Ce qui peut achever de prouver que le nom de *plagiaule* appartenait seulement à ce genre de flûte, c'est qu'Athénée dit (Lib. 4) qu'elle était attribuée à Osiris, et qu'elle était celle que les habitans d'Alexandrie appelaient *photinge*. Ainsi *plagiaule*, *photinge*, et *flûte oblique*, sont synonymes, et indiquent une flûte faite d'un roseau léger ou de tiges de lotos.

Ici je me trouve en opposition avec ce que M. Villoteau a écrit concernant les flûtes des anciens Egyptiens dans la *Description de l'Egypte* (*Antiquités*, *Mémoires*, t. 1, p. 191). Le passage est trop intéressant pour que je ne le cite pas en entier; le voici :

« On composa aussi des *flûtes lotines*, ou de *lotos*, de » deux tuyaux, auxquelles on donna en Egypte le nom » de *photina*, et que les Grecs ont désignées par le mot » de πλαγίαυλος (*Plagiaulos*), et les Latins par celui de » *obliqua*.

» Cependant toutes les espèces de photinx ou de flûtes » doubles ne furent pas obliques. Il y en eut de formées » de deux tuyaux attachés l'un près de l'autre, sem-

» blables à celles qui sont encore aujourd'hui en usage
» en Egypte, et qui sont connues sous le nom *d'ar-*
» *ghoul.*

» Les flûtes *photinx* devinrent jadis fort en usage
» parmi les Alexandrins, qui acquirent une très-grande
» célébrité dans l'art d'en jouer. On réunissait quelque-
» fois la monaule et le photinx dans les festins; on s'en
» servait encore pour accompagner la danse et les au-
» tres plaisirs. Mais ce n'est pas ici le lieu de parler de
» tous les usages auxquels on fit servir ces instrumens:
» il nous suffit de savoir en ce moment qu'il y eut deux
» espèces de flûtes egyptiennes, faites de bois de lotos:
» l'une qui, sans doute, fut la plus anciennement connue,
» et que les Grecs nommèrent *lotos monaulos*, laquelle
» consistait en un seul tuyau droit; l'autre connue sous
» le nom de *lotos photinx*, qui était double et recourbée,
» et c'est vraisemblablement cette dernière qu'Apulée
» a décrite comme un instrument égyptien, propre aux
» prêtres de Sérapis. »

Il y a dans tout cela des opinions contraires aux faits que j'ai établis d'après les témoignages des écrivains comparés aux monuments. En effet, il résulte de ce que dit M. Villoteau, qu'il confond la flûte double avec la *flûte oblique*; et j'ai démontré que cette dernière n'est autre que la *flûte traversière.* (Voy. *la Rev. mus.*, t. 6, p. 55.) M. Villoteau paraît croire que la flûte double prenait le nom d'*oblique*, parce que les deux tuyaux formaient un angle en s'écartant l'un de l'autre vers leur extrémité inférieure; c'est ce qu'il fait entendre par ce passage: *Cependant toutes les espèces de photinx ne furent pas obliques; il y en eut de formées de deux tuyaux attachés l'un près de l'autre*, etc. Il me semble que c'est la première fois qu'on prend la flûte double pour la flûte oblique. La plupart des auteurs n'ont pu expliquer ce que signifiait le mot *obliqua*; les autres ont pensé qu'il s'agissait de la flûte courbe. Telle était l'opinion de Burette, qui dans ses notes sur le traité de musique de Plutarque (Note XXXII), écrit ce qui suit : « Pollux

» parle de deux sortes de flûtes, dont l'invention, dit-il, » est due aux Lybiens; savoir: 1° la flûte oblique ou » courbe (*plagiaulos*); 2° la flûte pour les chevaux (*hyp-* » *pophorbos*), faite de bois de laurier, auquel on a ôté le » cœur et l'écorce, et qui rend un son très-aïgu. » Ce qui a lieu de nous étonner, c'est que M. Villoteau ne semble pas avoir eu d'idée bien nette de la forme de la flûte oblique; car plus loin il en fait une double flûte recourbée. « Il nous suffit de savoir, dit-il, qu'il y eut » deux espèces de flûtes égyptiennes, faites de bois de » lotos: l'une qui sans doute fut la plus anciennement » connue, et que les Grecs nommèrent *lotos monaulos*, » laquelle consistait en un seul tuyau droit; l'autre, » connue sous le nom de *lotos photinx*, qui était double » et recourbée, et c'est vraisemblablement cette der- » nière qu'Apulée a décrite comme un instrument » égyptien, propre aux prêtres de Sérapis. » Si M. Villoteau avait lu attentivement le texte d'Apulée qu'il cite, et s'il avait considéré les monumens dont j'ai parlé (*Revue musicale*, t. 6, p. 55), il n'aurait pas fait toutes ces erreurs. Burette ne paraît pas avoir eu connaissance du passage d'Apulée.

Au reste, M. Villoteau avoue que les mots *plagiaule*, *photinx* ou *photinge* et *oblique*, sont synonymes, et il se trouve en ce point d'accord avec mon opinion; cela suffit pour faire voir que ces noms désignaient la flûte égyptienne, la flûte des prêtres d'Osiris. Or, j'ai fait voir que cet instrument était la flûte traversière.

Il n'est point de nom d'instrument qui ait donné lieu à autant de conjectures que celui de *magadis*. Quelques antiquaires ont prétendu qu'il désignait un instrument à cordes; d'autres ont assuré qu'il était celui d'une sorte de flûte. Le savant Spanheim a examiné longuement cette question dans ses notes sur Callimaque, et, malgré l'immense érudition qu'il y a répandue (Tome 2, p. 470-475), ne l'a point éclaircie, quoiqu'il ait démontré que la *magade* est un instrument à cordes obliques, du genre des harpes, des nablum, et de tous ceux

dont l'invention appartenait au peuples de l'Orient. Il n'était guère possible en effet de se refuser à ranger la *magade* parmi les instrumens à cordes, puisque le mot grec *magus* signifie un chevalet. Mais d'un autre côté, il est évident que *magadis* désignait quelquefois une espèce de flûte d'une étendue considérable, et qui réunissait les sons graves aux aigus ; c'est du moins ce que Athénée fait entendre dans ce passage : *comme la magadis, qui réunit le grave et l'aigu* (*Deinops.*, lib. 14) ; et dans cet autre : *la flûte lydienne appelée magadis*. Cette réunion de sons graves et aigus a fait croire à quelques auteurs que le nom de *magadis* pouvait désigner l'orgue hydraulique de Ctésibius. Ne serait-ce pas plutôt cette flûte d'une étendue de trois octaves dont l'abbé Barthélemi a parlé dans son *Voyage du jeune Anacharsis*, sans citer les sources qui lui en ont indiqué l'existence? *Magadis*, enfin, paraît avoir désigné tout instrument à vent ou à cordes, d'une grande étendue, et qui réunissait une partie des sons de la voix d'homme et de la voix de femme. Ce qui put fortifier cette opinion, c'est qu'on appelait *magadiser* le chant, la réunion qu'on faisait des voix des deux sexes pour chanter à l'octave, en *antiphonie*.

Pollux (1) et Athénée (2) parlent des flûtes *citharistriennes*, ainsi nommées parce qu'elles accompagnaient la cithare, et Hesychius dit que ces flûtes citharistriennes étaient les *magadis*; cela paraît démontrer que ce dernier nom ne leur était donné que parce qu'elles *magadisaient* avec la cithare.

Les mêmes auteurs, et particulièrement Pollux, font connaître beaucoup d'autres noms, ou plutôt d'épithètes qu'on donnait aux flûtes, en raison de l'emploi qu'on en faisait. Ainsi, l'on appelait *flûtes spondiaques* celles qui accompagnaient les hymnes en vers spondées; *pythiques*, celles qui servaient aux pëans; quelquefois on donnait

(1) In Onomast. lib. 4, cap. 10, tit. 3.

(2) Lib. 4.

le nom de *parfaites* à celles-ci; *choriques*, les flûtes des dithyrambes; *virginales*, *puériles*, ou *parthéniennes*, celles qui servaient aux jeux ou aux danses des enfans des deux sexes; *dactiles*, ou *viriles*, les flûtes qui servaient aux danses des hommes. Toutes ces flûtes étaient de même forme, et ne différaient que par leur longueur, qui les rendaient graves ou aiguës, ou par le mode pour lequel elles étaient percées.

Pollux (1) parle aussi d'une flûte d'origine syrienne, qu'il nomme *ginglares*, et qu'il dit être propre à une mélodie simple. M. Villoteau assure que cette flûte, dont les Egyptiens se servaient, était courte, et qu'elle appartenait à l'espèce que Pollux appelle *polyphtongos*, c'est-à-dire, *sonores*. Le passage où M. Villoteau parle de cette flûte, en la comparant a une autre de la même espèce, mérite d'être rapporté.

« Eustathe (2) parle d'un instrument à vent, appelé » en égyptien *chnoué;* il le désigne comme une trom- » pette recourbée, et en attribue l'invention à Osiris (3). » La description qu'il fait de cet instrument lui donne » une telle analogie avec la flûte courbe des prêtres de » Sérapis, dont parle Apulée, et avec celle qu'Athénée » nomme *photinx*, dont Juba attribue l'invention à » Osiris, que Jablonsky a pensé que ce pouvait être » une seule et même espèce d'instrument qui avait été » en usage pour convoquer les Egyptiens dans les céré- » monies religieuses, et à laquelle on donna tantôt le » nom de trompette, et tantôt le nom de flûte.

» Jablonsky pense que cette flûte *chnoué*, ou *djonoué*, » était ainsi nommée parce qu'elle se faisait entendre » de loin. Il en trouve la preuve dans Pollux qui ap- » pelle la flûte égyptienne *polyphtongos* (sonore), c'est- » à-dire, qui peut être entendue de loin. Enfin il prouve, » par plusieurs témoignages de Marius Victorinus, et de

(1) Loc. citat.

(2) In Iliad., lib. XVIII, v. 495

(3) *Id. ibid.*, ad vers. 526.

» Xiphilin, que cette espèce de flûte, *au lieu d'être*
» *courbe et droite, comme l'a prétendu Eustathe, devait*
» *être droite et longue*, et conséquemment différente
» aussi d'une autre flûte de la même espèce, mais qui
» était plus courte, et qu'on appelait *ginglaros*, etc. »

Ainsi cette flûte *chnoué*, ou *djonoué*, qui avait tant d'analogie avec le *photinx*, ou le *plagiaule* d'Athénée, et conséquemment avec la *flûte oblique* d'Apulée, était longue et droite; le nom égyptien de cette flûte oblique ou traversière, était donc *chnoué* ou *djonoué*.

Tels sont les éclaircissemens que j'ai pu recueillir sur les noms des flûtes antiques, leur forme, et leur usage.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

On assure que quelques-uns de nos auteurs et de nos compositeurs les plus distingués se sont rendus près du ministre de l'intérieur, et lui ont démontré la nécessité d'établir un second théâtre d'opéra-comique, nécessité fondée sur la décadence de celui qui existe. Suivant ce qu'on rapporte, ces auteurs auraient insisté sur le mal qui résulte pour les théâtres, des priviléges exclusifs, lesquels transforment les administrations théâtrales en coteries, où mille petits intérêts, mille petites préventions sont mis en opposition avec les vrais intérêts de l'art musical et de l'art dramatique, et l'emportent sur ceux-ci. Ils auraient fait voir que la dissolution de la société de l'Opéra-Comique a préparé la ruine du genre, parce que les anciens acteurs ont été dispersés ou abreuvés de dégoûts, lorsqu'il n'existait rien pour les remplacer; ils auraient représenté qu'un théâtre administré par un auteur qui travaille pour ce même

théâtre, n'est plus abordable pour les autres auteurs, parce que celui-là ne fait jouer que ses pièces, ne caresse que les compositeurs qui consacrent leurs veilles à orner ses conceptions de leur musique, et repousse les autres. Les vices d'un pareil état de choses ont été si bien démontrés au ministre, qu'il a promis, dit-on, ce théâtre, réclamé au nom de tout ce qui s'intéresse à la conservation de la musique dramatique en France.

— M. Meyerbeer est arrivé à Paris. Le célèbre auteur de la musique de *Crociato* vient dans ce pays terminer la partition de son opéra de *Robert le diable*, dont le poëme est de MM. Scribe et Germain Delavigne. L'ouvrage était originairement destiné à l'Opéra-Comique; mais il ne serait pas impossible qu'il fût transporté à l'Opéra, où les moyens d'exécution sont bien plus en rapport avec les larges conceptions musicales de M. Meyerbeer. On assure que ce compositeur a été effrayé de ce qu'il a entendu au théâtre de la rue Ventadour, et a déclaré à ses amis qu'il ne pourrait jamais se décider à y faire défigurer sa musique.

— Le conseil de préfecture du département de la Seine, qui paraît être très-persuadé de l'étendue de ses pouvoirs, vient de faire un petit bout d'arrêté qui assujettit les billets distribués gratuitement par les administrations des théâtres, au même droit qui se perçoit sur les recettes au profit des hospices, ou plutôt du fermier qui a soumissionné ce produit fiscal. Les entrées mêmes, qui résultent de traités, de transactions, ou d'une partie du prix des ouvrages des auteurs, seront, dit l'arrêté, frappés du même droit, sous prétexte que ces entrées et ces billets nuisent à la recette. Remarquez qu'on exempte du droit les loges, les billets et les entrées dont les bureaux et les autorités de tout genre se font gorger : apparemment que ces loges, ces billets et ces entrées tournent au profit des directeurs et des pauvres!

Tout beau, messieurs du conseil! vous allez bien vite en besogne! Il est vrai qu'un impôt, impôt mal entendu, puisqu'il dépouille les uns pour donner aux autres, et

qu'on pourrait peut-être, à cause de cela, qualifier d'impôt immoral; il est vrai, dis-je, que cet impôt existe; mais du moins c'est en vertu d'une loi, et cette loi veut qu'il soit perçu sur les recettes. Plaisante recette que celle des *billets donnés!* Mais, dites vous, la profusion de ces billets et des entrées nuit aux intérêts du fermier (que vous cachez toujours sous le manteau des pauvres). Eh! quand cela serait, tout cela nuit bien plus aux intérêts des entrepreneurs; mais chacun est libre de disposer de son bien comme il l'entend. La loi vous accorde un droit sur des recettes : il est clair que si l'on n'en fait point, vous n'avez rien à prétendre. Encore si, par votre arrêté, vous pouviez affranchir les entrepreneurs de cette plaie des billets et des entrées! vous auriez commis un acte arbitraire; mais du moins il produirait quelque bien; c'est ce qui n'arrivera point. L'abus restera, et les pauvres directeurs seront obligés de payer en outre les appointèmens d'un receveur, et des contrôleurs de ces billets.

Tout leur fait une loi de ne point reconnaître la validité de l'arrêté, et de recourir aux tribunaux pour faire décider la question. Mais que dis-je? et le conflit! J'allais l'oublier.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Paganini a donné le 25 août à Francfort un concert qui a rapporté 2,100 florins. Cette somme paraîtra considérable, si l'on pense que les frais ne s'élevaient qu'à 100 florins (moins de 210 francs). Les deux tiers de la recette nette sont restés, d'après l'accord fait avec le directeur, à Paganini. Il est presque superflu de parler de l'effet qu'il a produit. C'est, comme partout, un concert

d'éloges enthousiastes, et d'exclamations d'étonnement. Il est parti de Francfort pour aller donner des concerts à Weimar et à Leipzick.

— Mademoiselle Schechner, de retour de son voyage à Berlin, a reparu à l'Opéra de Munich. On lui a jeté des fleurs, et des vers dans lesquels, faisant allusion aux offres qu'elle a reçues à l'étranger, on l'engageait à demeurer dans la patrie où les lauriers sont plus beaux, où les couronnes ont plus de parfum.

Milan. — La réunion de madame Meric-Lalande, de Rubini, de Tamburini, pour le chant et des Samengo pour la danse au théâtre *Alla Canobbiana*, attire chaque soir la foule des spectateurs aux représentations du *Pirate* de Bellini. Ce fut surtout dans les soirées des 26 et 27 août que le nombre des spectateurs fut immense. On savait que l'illustre auteur d'*Otello* et de *Guillaume Tell* y serait, et chacun voulait considérer les traits de l'homme qui représente à lui seul toute l'Italie musicale; mais ce désir ne fut satisfait que pour un petit nombre d'amis qui visitèrent Rossini dans sa loge, car il ne se montra point au public.

Rubini et Tamburini étaient déjà connus de lui; mais le talent de madame Lalande était nouveau, car cette cantatrice n'était en Italie que depuis peu de temps quand Rossini quitta ce pays. Également satisfait de la sûreté d'intonation de cette virtuose, de son habileté dans la vocalisation, et de son intelligence musicale et scénique, le grand maître a surtout témoigné son étonnement qu'une Française ait pu acquérir en peu d'années une prononciation si nette et si précise. M. Robert, nouvel entrepreneur du Théâtre-Italien de Paris, qui se trouve en ce moment à Milan, s'est empressé, d'après l'opinion de Rossini, d'engager madame Lalande comme *prima donna*, pour les quatre mois que son engagement avec le théâtre de Londres lui laisse disponibles, c'est-à-dire, depuis le 15 août 1830 jusqu'au 15 décembre.

On rapporte que le jeune Bellini ayant été présenté

à Rossini, ce maître l'a fort bien accueilli et lui a dit : *Je me réjouis de ce que si jeune vous débutez dans la carrière de votre art comme les autres finissent.*

Dans les premiers jours de septembre, le grand théâtre *Alla Scala* ouvrira par la représentation du *Saül* de Vaccai. Les chanteurs que nous venons de nommer y seront tous employés.

— On écrit d'Aix-la-Chapelle qu'on y a donné dernièrement la première représentation de *la Fiancée du voleur*, et que cet ouvrage a obtenu beaucoup de succès. L'auteur de la musique, M. Ries, qui dirigeait l'exécution, a été appelé sur le théâtre par les spectateurs, et accueilli par les plus vifs applaudissemens.

PUBLICATIONS CLASSIQUES.

Grande musique pour la passion de N.-S., d'après l'évangile de Saint-Mathieu, par Jean-Sébastien Bach.

PROSPECTUS.

Depuis un siècle, Jean-Sébastien Bach passe pour un de nos plus grands maîtres de contrepoint et d'harmonie, et pour le type de tous les musiciens; on s'accorde à dire qu'il fait la gloire de notre musique nationale; et cependant, pour justifier cette grande réputation, on ne pouvait offrir jusqu'à présent que quelques ouvrages épars, et d'une médiocre importance.

L'ouvrage nommé ci-dessus, qui est la plus grande production de Bach, présente non-seulement l'ensemble de la science la plus profonde, et de l'invention la plus

variée qu'on ait jamais rencontrée dans la musique d'aucune nation, mais peut encore donner une idée de l'esprit élevé et sublime qui devait animer son auteur.

Ce n'est qu'une inspiration profonde et divine, un saint enthousiasme pour la vie du grand maître de notre religion, qui ont pu enfanter cet ouvrage, et le conserver pour une époque plus chrétiennement religieuse que la précédente, où il servirait à l'édification et à l'encouragement de tous, et montrerait aux artistes le but le plus pur et le plus noble auquel, d'après leurs véritables devoirs, doit tendre leur génie.

Un siècle qui a déformé toutes les parties de la musique, a si peu su apprécier la fraîcheur et l'originalité de ce beau morceau, que jusqu'à présent il est resté inconnu. On peut en citer pour preuve le peu de succès populaire des trois exécutions qui en ont été faites par Félix Mendelsohn-Bartholdi, et ensuite, au printemps dernier, par le professeur Zetter, à Berlin, quoique tous ceux qui connaissent ce magnifique ouvrage, avouent n'avoir jamais rien entendu de semblable, et n'avoir jamais mieux compris par de simples sons, la sainte hauteur de la religion du Christ.

Fidèles à notre premier engagement, nous publions en ce moment :

1° La partition complète ;

2° La partition complète du piano de cette production.

La partition entière, forte de plus de quatre cents grandes pages, coûtera 75 fr.; cependant, dans l'intention de la mettre à la portée de tout le monde, on recevra, jusqu'à sa publication, des avances de 55 fr., qu'on pourra aussi partager en deux parties, l'une à compte de la partition qui paraîtra incessamment; l'autre à compte de celle qui la suivra immédiatement.

Nous ne pouvons encore déterminer le prix de la partition de piano; il se montera à environ 25 fr. On

souscrit chez tous les libraires et les marchands de musique.

La liste des souscripteurs devant précéder l'ouvrage, nous prions de vouloir écrire les noms bien lisiblement.

Berlin, août 1829.

SCHLESINGER.

On souscrit à Paris, chez Maurice Schelesinger, marchand de musique du Roi, rue de Richelieu, n. 97. Le prix de la souscription, rendue franc de port à Paris, est de 55 fr. pour la grande partition, et de 25 fr. pour la partition de piano.

ANNONCES.

Nouvelles publications faites par Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n. 11.

La Sérénade, nouvelle tyrolienne, musique de mademoiselle Eucharis Pacini ; 2 fr.

— Ouverture des *Deux Figaro*, composée sur des motifs espagnols, par Mercadente ; 3 fr. 75 cent.

— Duo de la *Straniera*, musique de Bellini, *Serba i tuoi segreti*. S. T. ; 4 fr. 50 cent.

Romances nouvelles de madame Duchambge, qui se trouvent chez J. Pleyel et compagnie, boulevard Montmartre, à Paris.

1°. *Le comte Roger*, ballade, paroles de M. Victor Hugo.

2°. *La Reine*, paroles de M. le baron A. de B...

3°. *L'Ame du Purgatoire*, lamento, paroles de M. Casimir Delavigne. Prix : 2 fr.

4°. *La Paysanne et le Soldat*, paroles de M. le comte Jules de Ressegnier. Prix : 2 fr.

5°. *Un Songe*, paroles imitees de Lewis. Prix : 2 fr.

6°. *Un Soir d'août*, paroles de M. Emile de Girardin.

7°. *La Chanson du fou à un passant*, tirée du drame de *Cromwell*, de M. Victor Hugo.

L'organisation délicate des femmes, leur sensibilité excessive les rend eminemment propres à tous les travaux des arts dont le genie n'est en quelque sorte qu'un sentiment exalté. Elles ont écrit des romans excellens dans presque toutes les langues; leurs vers ont un charme melancolique plein de séduction; le style de leurs lettres est plein de charme et d'abandon; d'où vient donc qu'un si petit nombre d'entre elles se livre à la composition de la romance, qui semblerait devoir être essentiellement de leur domaine? En France, on ne pouvait citer que madame Gail qui s'y fût distinguée avant que madame Duchambge y eût acquis une celébrité justement méritée; mais l'auteur du *Matelot* et de tant d'autres productions charmantes, a pris une si belle place parmi les auteurs les plus renommés du genre, qu'il est vraisemblable que son exemple encouragera les personnes de son sexe a essayer leurs forces dans la même carrière.

Lee nouvelles romances de madame Duchambge sont presque toutes remarquables par quelques qualités particulières; mais nous avons surtout distingue *l'Ame du purgatoire*, où la melancolie douce du chant est digne de la poésie delicieuse de M. Casimir Delavigne; *la Paysanne et le Soldat*, dialogue charmant, où l'opposition des caractères est bien sentie, et *la Chanson du Fou à un passant*, où brille une piquante originalité.

— *Variations brillantes* pour le piano forté, sur la

dernière valse de C.-M. de Wéber, dédiées à mademoiselle Caroline Hartmann, et composées par Henri Herz, pianiste de S. M. le Roi de France. Op. 51. Prix: 7 f. 50 c.

A Paris, chez J. Meissonnier, éditeur et marchand de musique, rue Dauphine, n. 22.

Nous avons souvent insisté sur la nécessité d'avoir un plan, une pensée principale et dominante pour la musique de piano, comme pour toute espèce de musique, et de renoncer à considérer cet instrument uniquement comme une machine à notes. Toutefois, nous ne voulions pas le priver du brillant qui est de son essence; mais nous pensions qu'il est possible de concilier les besoins de l'esprit et l'amour-propre de exécutans. M. Herz nous a compris; car dans le nouveau morceau qu'il vient de faire, et que nous annonçons, on remarque un goût exquis dans la disposition d'un sujet gracieux, dans le choix des motifs de variations, et dans les détails de l'harmonie; le mouvement final est rempli de feu et de brillant; enfin, dans son genre, il nous semble que cette nouvelle production de M. Herz est excellente.

On a mis en doute si la valse qui sert de thême à ce morceau est réellement de Wéber; nous ignorons ce qu'il en peut être; mais, quel qu'en soit l'auteur, elle est charmante.

— *L'Exil de Rochester*, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Moreau et Dumolard, musique de Raphaël Russo, représenté pour la première fois sur le théâtre royal de l'Opéra-Comique, le 29 novembre 1828. Partition, 60 fr.

A Paris, chez Roy, successeur de Simon Gavaux, boulevard des Italiens, n. 2, au coin du passage de l'Opéra.

Cet ouvrage agréable, qui a obtenu du succès dans la nouveauté, est entendu avec plaisir par le public toutes les fois qu'il reparaît sur la scène.

NOTICE D'UNE COLLECTION PRÉCIEUSE

DE MANUSCRITS ORIGINAUX DE HANDEL.

SUITE (1).

J'aurais dû donner depuis long-temps cette suite d'une notice qui a excité l'intérêt des admirateurs nombreux du génie de Handel: des recherches longues et minutieuses, entreprises pour mon travail *sur les flûtes des anciens*, ne m'ont point laissé le temps nécessaire pour l'extraire des notes que j'ai prises à Londres, sur les manuscrits originaux. Je vais enfin satisfaire à l'impatience des lecteurs de la *Revue*, et je prends l'engagement de donner à des époques rapprochées la suite et la fin de cette notice.

J'ai indiqué précédemment les particularités les plus remarquables qui concernent les oratorios de Handel; les opéras de ce grand musicien doivent prendre place après ces grandes compositions. On y trouve des preuves multipliées de cette fécondité prodigieuse que j'ai fait remarquer dans mon premier article. Comme tout ce qui appartient à la musique dramatique, les productions scéniques de Handel ont subi l'empire de la mode, et ont vieilli. Il est juste de dire aussi que de grands progrès ont été faits depuis qu'elles ont été écrites. La musique de théâtre est devenue plus dramatique; les formes musicales ont acquis plus de variété, et l'instrumentation a été, pour ainsi dire, créée tout entière; mais les ouvrages de Handel brillent de tant d'autres qualités précieuses! on y trouve tant d'invention dans

(1) Voyez la *Revue musicale*, t. 5, p. 577-583.

le chant, tant d'énergie dans l'expression des sentimens divers, tant de richesse d'harmonie, tant d'effet dans les modulations, et tant de perfection dans les formes scientifiques, qu'ils resteront comme des monumens impérissables dans l'histoire de l'art.

Le premier opéra de Handel, intitulé *Almira*, fut représenté à Hambourg en 1703; il fut suivi de trois autres, *Florinda*, *Nero* et *Daphnè*, qui successivement parurent sur la scène dans la même ville, jusqu'en 1708. Les partitions de ces ouvrages ne se trouvent point dans la collection dont je donne la notice; elles existaient en originaux dans la bibliothèque musicale de la princesse Amélie de Prusse, sœur de Frédéric II : il est vraisemblable qu'elles ont passé avec toute cette belle bibliothèque à l'hôpital des Orphelins, auquel elle a été léguée.

Après avoir quitté Hambourg, Handel se rendit à Florence, où il écrivit l'espèce d'oratorio, ou plutôt la cantate qui a pour titre : *Il trionfo del tempo*. On a vu précédemment (*Rev. mus.*, t. V, p. 581) qu'une partition de cet ouvrage existe dans la collection du roi d'Angleterre, et que cette partition, sans date, n'est point de la main de Handel. En écrivant le commencement de cette notice, j'étais incertain de l'époque où cet ouvrage avait été écrit; mais Mattheson me fournit une date certaine dans sa *Vie de Handel* (*Georg Frederich Hændels Lebensbeschreibung*, etc. Hambourg, 1761, in-12). L'ouverture de cet ouvrage a donné lieu à l'anecdote suivante, qui est rapportée par le même auteur. Corelli la jouait devant Handel; celui-ci, furieux de ce qu'il ne lui donnait pas l'expression convenable, lui arracha son violon, et se mit à exécuter sa musique comme il voulait qu'on le fît. Corelli, avec sa douceur ordinaire, lui dit sans s'émouvoir : *Ma caro sassone, questa musica e nel stile francese, di ch'io non m'intendo.*

En 1709, Handel alla à Venise, où il écrivit son opéra d'*Agrippina*, qui eut le plus grand succès. La partition

originale de cet ouvrage existe dans la collection du roi d'Angleterre; malheureusement, l'ouverture et la première scène y manquent. On y trouve aussi plusieurs autres lacunes. Elle n'est point datée. Il est remarquable que Handel n'a pris l'habitude de dater ses ouvrages qu'après son arrivée en Angleterre. Une seule exception existe dans un *Laudate* dont je parlerai tout à l'heure.

Handel ne quitta Venise que pour se rendre à Rome, où il écrivit son oratorio de la *Résurrection*, et plusieurs motets et morceaux de musique sacree. Il n'arriva dans cette ville que vers la fin de 1709, comme le prouve Mattheson, dans sa notice biographique. L'auteur de la note qui se trouve sur la copie de la partition de cet ouvrage, et qui fixe la date du jour ou il fut achevé à Rome au 11 avril 1708, paraît avoir été induit en erreur. Cependant il serait possible que Handel eût fait un voyage en Italie avant de faire représenter à Hambourg son opéra de *Daphné* (en 1708). Cela paraît même certain, par la date qui se trouve écrite de la main de Handel au bas de la partition d'un *Laudate*, *pueri :* cette date indique qu'il fut achevé à Rome le 8 juillet 1707. Aucun biographe de Handel n'a eu connaissance de ce premier voyage, qui paraît ne pouvoir être révoqué en doute, d'après cette indication positive. En repassant mes notes, je trouve qu'un *Dixit* à cinq voix, en *sol* mineur, a été aussi écrit à Rome, et fini le 4 avril 1707. Cette coïncidence de date, jointe à l'indication positive de celle de 1708, fixée par Mattheson, pour la représentation de *Daphné* à Hambourg, ne laisse presque pas de doute sur les deux voyages de Handel en Italie.

De Rome, Handel alla à Naples, où il écrivit une pastorale pour une princesse espagnole; que Mattheson désigne sous le nom de *donna Laura*. La partition de cet ouvrage existe en original dans la collection du roi d'Angleterre. Elle a pour titre : *Aci*, *Galathea* (sic) *e Polifeme.* Cette pastorale est entièrement différente de celle qui a été publiée par Arnold, dans sa collection des œuvres de Handel, sous le titre de *Acis and Galatea*

Elle n'a point d'ouverture, et commence par un duo, dont les premiers mots sont : *Sorge il di*, *spunta l'aurora*. Elle n'est point datée.

Les partitions originales de cette pastorale, de l'opéra d'*Agrippina*, de celui de *Roderico*, de l'oratorio de la *Résurrection*, du *Triompho del tempo*, et de quelques morceaux de musique sacrée qui se trouvent dans la collection du roi d'Angleterre, sont d'autant plus précieuses, qu'il est vrasemblable que ce sont les seules copies qui en existent aujourd'hui. Tous les autres ouvrages de Handel ont été écrits à Hanovre ou en Angleterre.

En 1711, Handel fit son premier voyage à Londres, et y écrivit, dans l'espace de quinze jours, son opéra de *Rinaldo*, qui eut un succès prodigieux. La partition ne se trouve point en manuscrit parmi les productions dont je donne la notice; mais je crois qu'elle a été publiée par Walsh dans la nouveauté.

Les partitions de trois opéras allemands, *Amadis*, *Theseus* et *Pastor fido*, que Handel écrivit pour le théâtre de Hambourg, en 1715 et 1720, lorsqu'il était déjà fixé en Angleterre, ne se trouvent point parmi ces manuscrits autographes. Ces opéras ont été, dit-on, traduits ensuite en italien, pour être représentés sur le théâtre de Londres. Les traductions ne figurent pas davantage dans ces manuscrits, mais le *Teseo*, l'un des plus beaux ouvrages de Handel, fait partie de la collection publiée par Arnold. Il y a dans cet opéra un air de contralto qui, je crois, fut chanté par Senesino, et qui est de la plus grande beauté.

Les partitions d'opéras dont les manuscrits existent dans la bibliothèque du roi d'Angleterre, sont les suivantes :

1°. *Muzio Scevola*, un volume in-fol. oblong, fort endommagé par l'humidité ; complet, avec cette date : *Fine ;* G. F. H. London, march 23. 1721.

2°. *Ottone*, un vol. in-fol. oblong, complet. On y

trouve cette date, de la main de Handel : à Londres, august. $\frac{21\ n.}{10\ v.}$ st. 1722.

3°. *Flavio*, un vol. in-fol. oblong, complet ; avec cette date : London, may 7, 1723. Tous les biographes ont placé la composition de cet opéra en 1724.

4°. *Floridante*, un vol. in-fol. obl., complet ; sans date. Les biographes l'indiquent sous la date de 1723.

5°. *Julius Cæsar*. On y trouve cette date au crayon : *anno* 1723. Les paroles de tous les récitatifs sont écrites dans cette partition ; mais la musique y manque, ce qui pourrait faire croire que Handel n'ayant pas eu le temps de noter ces récitatifs, les paroles ont été récitées, au lieu d'être chantées.

6°. *Tamerlano*, un vol. in-fol. ; complet. A la fin de l'ouvrage, on trouve ces mots écrits de la main de Handel : *Fine dell'opera : cominciata li* 3 *di lugli*, *et finita li* 23, *anno* 1724. On voit d'après cela que Handel n'a employé que *vingt jours* pour écrire cet ouvrage, où l'on trouve des chœurs et des airs d'une grande beauté.

7°. *Rodelinda*, un vol incomplet en plusieurs endroits. Handel a écrit à la dernière page : *Fine dell' opera, li* 20 *di gennaro* 1725. C'est une des productions les plus faibles de ce grand musicien.

8°. *Scipione*, un vol. complet, avec cette date : *Fine dell'opera*. G. F. H. march 2, 1726.

9°. *Alessandro*, un vol. complet, avec cette date : *Fine dell'opera*, *li* 11 *d'aprile* 1726.

10°. *Riccardo*, un vol. où l'on trouve plusieurs lacunes. *Fine dell'opera*, G. F. H. march 16, 1727.

11°. *Tolomeo*, un vol. complet. *Fine dell'opera*, G. F. H., *april* 19, 1728.

12°. *Siroe*, un vol. complet. G. F. H., *London*, *february* 5, 1728.

13°. *Lothario*, un vol. complet. *November* 16, 1739.

14°. *Partenope*, un vol. complet, avec cette date en

langue française, de la main de Handel : *G. F. Handel, à Londres, ce 12 de février* 1730.

15°. *Poro*, un vol. complet. *A Londres, gli* 16 *di gennato* 1731.

16°. *Orlando*, un vol. complet. *Nov.* 20, 1732.

17°. *Sosarme*, un vol. complet. *G. F. Handel, li* 4 *di febraro, venerdi*, 1732.

18°. *Ariana*, un vol complet. *Londres*, 5 *octobre* 1733.

19°. *Ezio*, un vol. Il manque quelque chose à la fin, en sorte que la date ne s'y trouve pas. En tête de l'ouverture, on trouve ces mots écrits de la main de Handel : *Ouverture pour l'opéra Titus l'empereur.*

20°. *Ariodante*, un vol. complet. *Octobre* 24, 1734.

21°. *Alcina*, un vol. complet. *April* 8, 1735.

22°. *Atalante*, un vol. complet. *April* 22, 1736.

23°. *Arminio*, un vol. complet. *Octobre* 3, 1736.

24°. *Giustino*, un vol. complet, avec cette date en français : *Commencé le* 14 *août* 1736, *fini le* 7 *septembre suivant.*

25°. *Berenice*, un vol complet ; commencé le 18 décembre 1736, fini le 18 janvier 1737, et représenté le 27 du même mois. Il est remarquable que ces quatre derniers ouvrages aient été écrits dans l'année 1736, année où l'oratorio, *Alexander Feast*, et le premier concerto pour deux violons et violoncelle *di concertini*, avec deux violons, alto et basse *di ripieno*, ont été composés.

26°. *Faramondo*, un vol. complet, commencé le 15 novembre 1737, fini le 24 décembre de la même année.

27°. *Serse*, un vol. commencé le 26 décembre 1737, fini le 6 février 1738, et représenté le 14 de ce mois.

28°. *Deidamie*, un vol. complet, commencé le 27 octobre, fini le 30 novembre suivant.

29°. *Imenco*, un vol. incomplet, fini le 10 octobre 1740.

30°. L'*Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, opéra allégorique. Ce charmant ouvrage a été commencé le 19 janvier 1740, et fini le 4 février de la même année, comme on le voit par les dates écrites de la main de Handel : ainsi vingt-quatre jours ont suffi pour produire la musique pleine de fraîcheur et de grâce qu'on admire dans cette allégorie. Malheureusement, il manque dans cette partition originale les airs : *Sweet bird*, *Mirth admit me of they crew*, *often a plat*, et *Let me wander not unsuse*.

31°. *Acis and Galatea*, un vol. Cette pastorale anglaise, comme je l'ai dit précédemment, n'a point de rapport avec la pastorale italienne du même titre, que Handel écrivit à Naples trente ans auparavant.

Trois opéras allemands ont été écrits par Handel, pour le théâtre de Hambourg, depuis 1727 jusqu'en 1737; ce sont : *Admete*, en 1727; *Alexandre Sévère*, *pasticcio* tiré des autres compositions du même auteur, en 1737, et *le Parnasse en fête*, en 1740. Les partitions originales de ces opéras manquent dans la collection du roi d'Angleterre.

On remarque dans la liste qui vient d'être donnée une lacune qui s'étend depuis la fin de 1737 jusqu'en 1740. Aucun oratorio ne fut composé dans cet intervalle. On aurait lieu d'être étonné d'une semblable inactivité dans un homme tel que Handel, si l'on ne savait qu'une maladie dangereuse l'obligea à cesser de se livrer au travail pendant une partie de l'année 1738. En 1739, il écrivit beaucoup de musique instrumentale, et notamment ses concertos pour l'orchestre.

Le nombre total de grandes partitions d'opéras ou d'oratorios écrits par Handel, depuis 1703 jusqu'en 1750, est de *soixante-treize*, dont quarante-sept opéras et vingt-six oratorios. Le dernier ouvrage que ce grand musicien composa pour le théâtre, fut l'espèce de drame intitulé *The choice of Hercules*, qu'il ne faut pas confondre avec l'oratorio d'*Hercules*. Celui-ci fut commencé le 19 juillet 1744, et fini le 17 août de la même

année; l'autre fut commencé (*angefangen*) le 28 juin 1750, et fini le 5 juillet suivant, comme on le voit par les notes signées de Handel. Pour écrire cette partition qui est volumineuse, Handel n'employa donc que sept jours : cela paraît fabuleux.

Il me reste à faire connaître aux lecteurs de la *Revue musicale* les renseignemens que j'ai recueillis sur la musique d'église de ce grand maître, ses cantates, et sur sa musique instrumentale; c'est ce que je ferai dans les numéros prochains. Les exemples notés dont ces détails seront accompagnés, feront connaître des faits intéressans pour l'histoire de ce musicien célèbre, lesquels sont restés inconnus jusqu'aujourd'hui. On y verra que Handel a traité tous les genres avec une égale supériorité, et que sa fécondité a égalé sa force d'invention.

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

Clementi.

Clementi (Muzio), célèbre pianiste et compositeur, est né à Rome en 1752. Son père, qui était orfèvre, aimait beaucoup la musique, et fut charmé de trouver dans le jeune Muzio des dispositions remarquables pour cet art. Il n'épargna rien pour le lui faire étudier avec succès, et son premier soin fut de le placer sous la direction de Buroni, son parent, qui était maître de chapelle dans une des églises de Rome. Dès l'âge de six ans, Clementi commença à solfier, et à sept, il fut confié à un organiste nommé Cordicelli, qui lui enseigna à toucher du clavecin, et les principes de l'accompagnement. A l'âge de neuf ans, il se présenta à un concours,

pour une place d'organiste, et l'obtint, après avoir rempli d'une manière satisfaisante les conditions du concours, qui consistaient à accompagner une basse figurée, tirée des œuvres de Corelli, en la transposant dans différens tons. Il passa alors sous la direction de Santarelli, le dernier grand-maître de chant qu'ait eu l'Italie; et deux ans après, il entra dans l'école de Carpini, le meilleur contrapuntiste qu'il y eut alors à Rome. Il poursuivit le cours de ses études jusqu'à l'âge de quatorze ans. A cette époque, un Anglais, nommé Beckford, qui voyageait en Italie, eut occasion de l'entendre, et fut si émerveillé de son talent sur le clavecin, qu'il pressa le père du jeune artiste de le lui confier pour l'emmener en Angleterre, promettant de veiller à sa fortune. Les propositions de M. Beckford ayant été acceptées, Clementi fut conduit dans l'habitation de ce gentilhomme, qui était située dans Dorsetshire. Là, à l'aide d'une bonne bibliothèque, et des conversations de la famille, il acquit promptement la connaissance de la langue anglaise, et fit plusieurs autres études, sans négliger celle du clavecin, qu'il cultiva assidument. Les ouvrages de Handel, de Bach, de Scarlatti et de Paradies, devinrent les objets de ses méditations, et perfectionnèrent son goût en même temps que son doigté. A dix-huit ans, il avait non-seulement surpassé tous ses contemporains dans l'art de toucher le piano, mais il avait composé son œuvre deuxième, qui devint le type de toutes les sonates pour cet instrument. Cet ouvrage ne fut publié que trois ans après avoir été écrit. Tous les artistes en parlèrent avec admiration, et, parmi eux, Charles-Emmanuel Bach, juge si compétent, en fit les plus grands éloges.

La renommée que cette publication acquit à Clementi l'obligea à sortir de sa retraite du Dorsetshire, pour aller habiter à Londres. Il y reçut aussitôt un engagement pour tenir le piano à l'Opéra; ce qui contribua à perfectionner son goût, par les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre les meilleurs chanteurs italiens de cette époque. Son style s'agrandit, son exé-

cation acquit plus de fini; et l'invention qui brillait dans ses ouvrages ne tarda point à porter son nom sur le continent. Vers 1780, il se détermina à visiter Paris, d'après les conseils de Pacchiarotti. Il y fut entendu avec enthousiasme, et la reine, devant laquelle il eut l'honneur de jouer, lui témoigna hautement sa satisfaction. Frappé du contraste de l'impétueuse admiration française avec la froide approbation des Anglais, Clementi a dit souvent depuis qu'il ne croyait plus être le même homme. Pendant son séjour à Paris, il composa ses œuvres cinquième et sixième, et publia une nouvelle édition de son œuvre premier, auquel il ajouta une fugue.

Au commencement de 1781, il partit pour Vienne, et prit sa route par Strasbourg, où il fut présenté au prince des Deux-Ponts (feu roi de Bavière), qui le traita avec la plus haute distinction. Il s'arrêta aussi à Munich, où il fut également bien accueilli par l'électeur. Arrivé à Vienne, il s'y lia avec Haydn, Mozart, et tous les musiciens célèbres de cette capitale. L'empereur Joseph II, qui aimait beaucoup la musique, prit souvent plaisir à l'écouter pendant plusieurs heures, et quelquefois ce monarque passa des soirées entières avec Mozart et Clementi, qui se succédaient au piano. Clementi composa à Vienne son œuvre septième, composé de trois sonates, qui fut publié par Artaria; l'œuvre huitième, gravé à Lyon, et six sonates (œuvres neuvième et dixième), qui furent aussi mises au jour par Artaria. A son retour en Angleterre, il fit paraître sa fameuse *toccate* avec une sonate (œuvre onzième), qu'on avait publiées en France, sans sa participation, sur une copie remplie d'erreurs. Dans l'automne de 1783, Jean-Baptiste Cramer, alors âgé de quinze ans, devint l'élève de Clementi, après avoir reçu des leçons de Schroeter et de F. Abel.

L'année suivante, Clementi fit un nouveau voyage en France, d'où il revint au commencement de 1785. Depuis cette époque jusqu'en 1802, il ne quitta plus

l'Angleterre, et se livra à l'enseignement. Quoiqu'il eût fixe le prix de ses leçons à une guinée, ses élèves étaient si nombreux, qu'il eut bien de la peine à conserver un peu de liberté pour composer. Ce fut dans cet intervalle qu'il écrivit tous ses ouvrages, depuis l'œuvre quinzième jusqu'au quarantième, et son excellente *Introduction à l'art de jouer du piano.* Vers l'année 1800, la banqueroute de la maison Longman et Broderip lui fit perdre une somme considérable; plusieurs négocians du premier ordre l'engagèrent à se livrer au commerce, pour réparer cet échec. Il goûta ce conseil, et forma une association pour la fabrication des pianos et le commerce de musique. Le desir qu'il avait de donner aux instrumens qu'il faisait fabriquer toute la perfection désirable, lui fit abandonner l'enseignement, pour se livrer à des études mécaniques et à une surveillance active. Le succès couronna son entreprise, et sa maison devint une des premières de Londres, pour le genre de commerce qu'il avait entrepris.

Parmi les bons élèves que Clementi a formés, on distingue surtout Jean Field, l'un des plus grands pianistes de ce siècle. Ce fut avec cet élève favori que, dans l'automne de 1802, il vint à Paris pour la troisième fois. Il y fut reçu avec la plus vive admiration, et Field y excita l'étonnement, par la manière dont il jouait les fugues de Bach. Les deux artistes prirent, en 1803, la route de Vienne. Clementi avait formé le dessein d'y confier Field aux soins d'Albrechtsberger, pour qu'il lui enseignât le contrepoint. Field paraissait y consentir avec plaisir; mais au moment où son maître se préparait a partir pour la Russie, il le supplia, les larmes aux yeux, de lui permettre de l'accompagner. Clementi ne put résister à ses prieres, et tous deux partirent pour Pétersbourg. La, un jeune pianiste, nommé Zeuner, s'attacha à Clementi, et le suivit à Berlin, et ensuite à Dresde. On lui présenta dans cette ville un jeune homme de la plus grande espérance, nommé Klengel, dont il fit son élève, et avec qui il retourna à Vienne en 1804. M. Klengel est devenu depuis lors un des premiers organistes de

l'Allemagne. Ce fut alors que M. Kalkbrenner se lia avec Clementi, et qu'il en reçut des conseils, qui ont porté son talent au plus haut point de perfection. Pendant l'été suivant, Clementi et son élève Klengel firent une tournée en Suisse. Il retourna ensuite à Berlin, où il épousa sa première femme. Il partit avec elle pour l'Italie, dans l'automne de la même année, et alla jusqu'à Rome et à Naples. De retour à Berlin, il eut le malheur de la perdre, par suite d'une couche pénible. Le chagrin qu'il en conçut le fit partir brusquement pour Pétersbourg; mais ne trouvant de soulagement que dans les distractions inséparables des voyages, il resta peu de temps dans cette ville, et retourna à Vienne. Ayant appris, peu de temps après, la mort de son frère, il se rendit à Rome pour des affaires de famille. La guerre qui désolait alors l'Europe, l'obligea de séjourner à Milan et dans plusieurs autres villes d'Italie; mais ayant saisi une occasion favorable, il retourna en Angleterre, où il arriva dans l'été de 1810, après une absence de huit ans. L'année suivante, il se remaria, et une compagne aimable le consola de la perte de sa première femme.

Il n'avait composé qu'une seule sonate (œuvre quarante-unième) pendant les huit années qu'avaient duré ses voyages, ayant été absorbé par la composition de ses symphonies, et la préparation de son *Gradus ad Parnassum*, collection précieuse de pièces d'orgue et de clavecin, choisies dans les œuvres des plus grands compositeurs. La Société philarmonique ayant été instituée, Clementi y fit entendre deux symphonies, qu'on a exécutées plusieurs fois, et qui ont eté fort applaudies. Il en a donné de nouvelles dans les concerts donnés au mois de mars 1824 à la Société philarmonique et au théâtre du Roi. Ce virtuose du premier ordre vit maintenant retiré dans une terre, à cent milles de Londres.

Les œuvres de Clementi consistent en *cent et six sonates*, divisées en trente-quatre œuvres, dont quarante-six avec accompagnement de violon ou de flûte et de violoncelle; un duo pour deux pianos; quatre duos a

quatre mains; une chasse; une toccate célèbre; un œuvre de pièces caractéristiques, dans le style de plusieurs grands maîtres; trois caprices; une fantaisie sur l'air : *Au clair de la lune*; vingt-quatre walses; douze montferrines; une introduction à l'art de toucher le piano, divisée en deux parties, ouvrage qui a eu douze éditions en Angleterre, et qui a été réimprimé plusieurs fois en Allemagne et en France; plusieurs symphonies et ouvertures à grand orchestre; enfin, il a été l'éditeur de cette belle collection de pièces rares des plus grands maîtres, publiées sous le titre de *Gradus ad Parnassum*, Londres, 3 vol. in-fol. obl. Le style des compositions de Clementi est léger, brillant, plein d'élégance, et ses sonates resteront long-temps classiques; mais on ne peut disconvenir qu'il y ait de la sécheresse dans son chant, et qu'il ne manque de passion. Sauf quelques légères incorrections, ses ouvrages sont généralement bien écrits. Comme pianiste, les éloges qu'on lui donne sont sans restriction, et les plus grands artistes s'accordent à le proclamer leur chef. C'est lui qui a fixé invariablement les principes du doigté et du mecanisme d'exécution. Plusieurs éditions complètes de ses œuvres ont été publiées à Leipsick et à Bonn.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Semiramide.

Mademoiselle Sontag.—Madame Pisaroni.—Santini.

Enfin, après un mois d'attente pour le public, et d'impatience pour le directeur, l'Opéra-Italien a été

réorganisé et livré aux amateurs, mardi dernier (15 septembre). Ce que j'avais prévu est arrivé. Dans l'impossibilité de continuer les représentations sans *prima donna* et sans autres ressources que l'*Italiana in Algeri*, il a fallu faire trève, et attendre, non le retour de mademoiselle Sontag, comme on l'avait dit, mais le rétablissement de sa santé. Il ne s'agissait pas d'une de ces indispositions de commande, de ces rhumes de provision, dont les chanteurs à la mode sont toujours pourvus au besoin, mais d'une maladie réelle, causée par les fatigues de la dernière saison à Londres. Loin d'accuser mademoiselle Sontag, il faut la louer du courage dont elle a fait preuve en paraissant si tôt sur la scène; car, pour qui connaît et la voix et le talent de cette cantatrice, il était évident qu'elle n'avait point encore recouvré la plénitude de ses moyens. Le théâtre Italien ressemblait à un hôpital le jour de la rentrée. On y trouvait de tout: des convalescens, comme mademoiselle Sontag, de simples indispositions, comme celle de Santini, et des maladies incurables, comme celles de Profetti et de Giovanola.

Toutes les formes de l'éloge et de la critique ont été épuisées sur la musique de *Semiramide*; et moi-même ai parlé si souvent de cet ouvrage qu'il me reste peu de chose à en dire. Toutefois, en l'écoutant mardi dernier, je me demandais pourquoi son ensemble fait naître tant de fatigue, malgré l'originalité de la plupart des motifs, la beauté des mélodies, et l'instrumentation pleine d'effet qu'on y remarque à chaque instant. Je crois en avoir trouvé la raison dans la similitude des formes, et dans les développement beaucoup trop étendus que Rossini a donnés a certains motifs. Il y a quatre duos dans la partition de *Semiramide*; tous quatre semblent être jetés dans le même moule. Certes, les situations dramatiques du duo *Bella imago* et de celui-ci, *Serbami ognor si fido*, sont très-différentes; cependant tous deux commencent par un mouvement modéré; après la première phrase, vient une ritournelle dont l'harmonie procède de la dominante à la tonique, et

dans les deux duos, cette ritournelle est exactement la même d'intention, sauf la différence de la mesure, qui, dans l'un est à *quatre temps*, et dans l'autre à *six-huit*. La phrase de chant qui suit est bâtie sur la même harmonie dans les deux duos ; dans tous les deux, elle n'est que de deux mesures ; la petite ritournelle reprend ensuite de la même manière dans tous les deux ; enfin la conduite de la mélodie dans le reste de la période semble avoir été calquée dans tous les deux sur le même système de modulation ; car l'harmonie et la forme mélodique qu'on trouve au premier duo sur ces mots : *È più caro a me*, sont exactement les mêmes que celles de ces paroles du second : *Si si da me avrai*. Il est vrai que la contre-partie de toute la première période se fait sur la tonique dans le duo *Bella imago*, et qu'elle se fait à la dominante dans l'autre ; mais cette différence n'est que le résultat de la nature des voix. Dans le premier duo, le contralto et la basse sont naturellement à l'octave l'une de l'autre, au lieu que dans le second, les voix sont un soprano et un contralto, que la nature a mis à la quinte l'un de l'autre. Du reste, les répétitions se font avec exactitude dans l'un et dans l'autre morceaux ; les petites ritournelles, les reprises, les modulations, rien n'y manque.

Les deux duos du second acte ont également beaucoup d'analogie dans les dispositions. Par exemple, la première phrase de tous les deux se termine par un point d'orgue sur la dominante, et est suivie d'une ritournelle sur la tonique. Dans tous les deux, le milieu est un andante, et cet andante est suivi, dans tous les deux, d'un allegro en quatre temps, qui sert d'introduction au dernier mouvement. De toutes ces similitudes naît inévitablement la monotonie. Le public, dira-t-on, ne remarque pas toutes ces choses : je le sais bien ; mais il en éprouve l'effet à son insu.

J'ai parlé de développemens trop longs ; ce défaut se fait remarquer dans les choses les plus originales, et en gâte l'effet. Par-exemple, rien de plus heureux d'inten-

tion que l'entrée de Sémiramis, *Di plausi qual clamor;* mais cette jolie phrase est répétée douze fois, et six fois elle est promenée de la même manière de la tonique du mode mineur au ton relatif majeur ; c'est trop pour l'oreille et pour l'esprit.

Malgré les défauts que je viens de signaler, *Semiramide* n'est pas moins un ouvrage du premier ordre, dans lequel on trouve une foule de beautés supérieures. L'ouverture, le chœur, *Belo si celebri*, d'un effet si piquant, le quatuor, *Di tanti regi e popoli*, tout le finale du premier acte, et particulièrement le quintetto, *Giuri ognuno,*, et l'andantino, *Qual mesto gemito*, toute la scène où Oroè découvre à Arsace le secret de sa naissance, enfin les duos mêmes que j'ai analysés, pris isolément, sont remplis d'inspirations qui décèlent un génie créateur.

L'exécution de cet opéra n'a pas été aussi satisfaisante qu'on s'y attendait, d'après le grand succès que mademoiselle Sontag y avait obtenu avant son départ pour l'Angleterre. J'ai dit que cette cantatrice n'était pas encore rétablie de l'indisposition grave qui l'a éloignée de la scène pendant près d'un mois. Quelques signes de faiblesse se sont manifestés en plusieurs endroits : cependant elle en a triomphé avec bonheur dans le finale, et surtout dans les duos du second acte. Avant d'avoir entendu mademoiselle Sontag dans *Semiramide*, on ne la connaissait que sous les rapports de la grâce et de la facilité prodigieuse dont la nature l'a douée, et on ne la croyait destinée qu'à briller dans les genres bouffe et de demi-caractère ; mais le rôle de Semiramide lui a fourni l'occasion de montrer qu'elle peut aussi s'élever aux choses empreintes d'un caractère fortement dramatique.

Santini n'était pas en voix mardi ; il paraissait souffrant, et même je crois qu'il était atteint du mal de la peur. C'était, je pense, la première fois qu'il chantait le rôle d'Assur. L'entrepri[illegible] n'était pas sans péril, parce que le rôle est écrit un peu trop haut pour sa voix ; ce

rôle est plutôt un *baritono* qu'une basse réelle, quoiqu'il y ait des notes graves en plusieurs endroits. Santini possède une belle voix de basse, qui prend chaque jour du caractère et qui gagne en facilité. Cependant je ne crois pas que *l'opéra seria* soit le genre auquel ce jeune chanteur est appelé; je pense qu'il obtiendra plutôt des succès dans le genre bouffe.

Madame Pisaroni a dit admirablement plusieurs parties du rôle d'Arsace : rien ne surpasse son énergie ; mais elle n'a pas chanté aussi bien que son début l'avait fait espérer, l'air, *Ah quel giorno.*

M. Grasset attache beaucoup d'importance à l'exactitude de la mesure, et il a raison ; mais il pousse cette exactitude jusqu'à l'obstination dans quelques circonstances où il faudrait servir le chanteur, et il a tort. Par exemple, il a poussé sans pitié Santini dans l'allegro du duo *Bella imago*, et lui a fait manquer son trait : c'est, de la part d'un chef d'orchestre, de la maladresse plutôt que du talent. FETIS.

M. de Saint-Georges a cru voir dans l'article que nous avons inséré dans le dernier numéro de la *Revue musicale*, relativement à la demande qui aurait été formée par quelques auteurs d'un nouveau théâtre d'Opéra-Comique, une attaque contre son honneur. Telle n'a point été notre intention. Nous n'avons eu d'autre dessein que de faire voir, en thèse générale, les inconvéniens d'une entreprise théâtrale livrée aux mains d'un auteur qui, à son insu, peut avoir des préventions fâcheuses ; mais nous n'avons point prétendu que M. de Saint-Georges ait voulu servir ses intérêts particuliers aux dépens de ceux des autres auteurs.

— Il résulte des explications qui nous ont été données par M. le directeur de l'Opéra-Comique, que s'il a fait jouer cinq fois dans une semaine l'opéra de l'*Illusion*, ce qui n'était jamais arrivé pour une pièce en un acte, son intention est de faire la même chose pour toute

pièce qui, comme on dit au théâtre, *fera de l'argent*, et même de n'en point interrompre le cours des représentations, quel que soit l'auteur de cette pièce. Une pareille impartialité est sans doute conforme aux règles de la probité comme aux intérêts de son entreprise; mais ce changement dans les usages de nos grands théâtres est il bien entendu? Nous ne le pensons pas. Sans doute il y a un avantage momentané à multiplier les représentations productives, et à se soustraire pour un instant aux embarras d'argent qui assiégent toutes les administrations théâtrales. Depuis long-temps l'instinct de cet avantage avait déterminé les directeurs des petits théâtres à suivre la marche que M. de Saint-Georges veut adopter. Cela a fait merveille tant que le succès a duré; mais si par hasard la pièce qui devait succéder à celle-là était mal accueillie du public, on était aux abois. Le théâtre de la Porte-Saint-Martin, par exemple, a eu des succès de vogue, tels qu'on en a peu vus aux autres théâtres; et cependant, à toutes les époques, ce même théâtre a éprouvé des crises fâcheuses, qui l'ont fait passer successivement sous une foule d'administrations différentes. Un grand succès est souvent suivi de plusieurs chutes: que faire alors avec des pièces usées? Rien de plus facile que d'administrer les théâtres dans les jours de bonheur; mais ces jours-là ne durent pas. Au reste, ces considérations n'ont de rapport qu'aux intérêts particuliers de MM. Ducis et de Saint-Georges; ce n'est pas à nous de compter avec eux. D'autres intérêts plus importans nous occupent; ce sont ceux de l'art dramatique en général, et de la musique en particulier; et c'est sous ce rapport que nous voulons examiner la question.

En Italie, il fut long-temps d'usage de ne jouer qu'un seul opéra pendant toute une saison, c'est-à-dire, pendant trois mois environ. Si la pièce nouvelle avait du succès, le public était certain de s'amuser tous les soirs de la même chose; si elle était mal accueillie, on reprenait un ancien ouvrage, et le bon public italien, prenant son mal en patience, allait s'ennuyer quotidiennement, parce qu'il ne peut vivre hors du théâtre.

Remarquez que ce n'était point par choix que les entrepreneurs d'opéras italiens en usaient ainsi, mais parce qu'ils ne pouvaient faire autrement. N'étant point assez riches pour avoir à leurs gages une bonne troupe complète, ils se bornaient à se procurer un ou deux sujets de premier ordre, pour qui l'on écrivait expressément l'opéra nouveau. Il arrivait souvent que ce même opéra ne pouvait plus être exécuté après la saison, parce que les qualités des chanteurs de la saison suivante n'étaient plus les mêmes, et n'etaient point propres à l'exécution de cet ouvrage. Il n'y avait donc point de répertoire. Les reprises d'anciens opéras exigeaient des répétitions comme les opéras nouveaux, à cause du changement continuel des chanteurs; il était donc indispensable qu'un même ouvrage fût exécuté sans interruption : c'était la condition nécessaire de l'existence du théâtre.

Tout cela ne ressemble point à nos spectacles permanens. L'obligation de jouer tous les jours pendant toute l'année avec les mêmes acteurs, ou du moins avec un fonds de troupe qui ne varie pas, rend nécessaire l'existence d'un repertoire, sans lequel il ne peut y avoir de variété. Si ce répertoire n'était composé que de pièces usees par des representations trop multipliées, il serait illusoire. D'ailleurs, il pourrait arriver que certaines pièces eussent un succès tellement decidé qu'on les jouât pendant plusieurs mois; il en resulterait que les pièces anciennes seraient négligées pendant ce temps, au point d'être oubliees, et de ne pouvoir être reprises qu'après avoir été repetees. Or, on sait combien d'obstacles rencontre la reprise des opéras qui sont *demontés*. Le *roulement* du répertoire, si facile dans l'ancienne organisation de nos theâtres, deviendrait impraticable au bout de quelque temps. C'est alors qu'une chute d'opéra nouveau deviendrait une véritable calamité qui pourrait entraîner celle d'une administration théâtrale.

Il est d'autres considerations plus importantes encore auxquelles les nouveaux directeurs de l'Opéra-Comique

semblent n'avoir pas pris garde, en se déterminant à la nouvelle mesure qu'ils ont adoptée. La première concerne les acteurs, dont l'existence dépend de l'exploitation de leur répertoire. En France, comme nous avons eu occasion de le remarquer plusieurs fois, il n'y a qu'une seule ville où l'on puisse faire représenter avec fruit des ouvrages nouveaux; et dans cette ville, qui est Paris, il n'y a en quelque sorte qu'un seul théâtre pour la musique : ce théâtre est l'Opéra-Comique. Or, supposez que quatre ou cinq pièces se partagent la faveur publique pendant une année, et que les anciens ouvrages soient négligés, que deviendra l'existence des auteurs qui n'auront point été admis à faire représenter de nouveautés? Cette existence une fois compromise, l'émulation s'évanouira; et dieu sait quelles en seront les conséquences, dans un pays où les avantages accordés aux auteurs sont déjà si restreints. Le découragement des hommes à talent laissera le champ libre aux médiocrités intrigantes, qui, n'ayant rien à perdre sont toujours prêtes à faire les concessions qu'on leur demande. Les directeurs croiront avoir tout gagné à se débarrasser des prétentions un peu ombrageuses des auteurs distingués, et cette tranquillité dont ils jouiront, et qu'ils prendront d'abord pour un état de prospérité, finira par consommer leur ruine.

L'exécution doit aussi souffrir beaucoup du nouveau régime que MM. de Saint-Georges et Ducis veulent adopter : elle est déjà bien défectueuse; mais ce n'est rien encore. Les anciens opéras ne pouvant être tous répétés après de longues interruptions, seront joués, comme on dit, *au pied levé.* Mille fautes grossières seront faites; il n'y aura plus d'ensemble; les chœurs, l'orchestre et les acteurs se chercheront mutuellement, et le public sera victime de ce mauvais système d'administration. Quel remède à tout cela? *Un second théâtre d'Opéra-Comique.* Nous le répéterons mille fois, si cela est nécessaire.

PUBLICATIONS CLASSIQUES.

De l'étendue, de l'emploi et des ressources du cor, en général, et de ses corps de rechange en particulier, avec quelques considérations sur le cor à pistons. Ouvrage destiné aux jeunes compositeurs, et dédié à M. C. L. Bonjour, par J. Meifred, artiste de la Chapelle du Roi, de l'Académie royale de Musique, membre de la Société des Concerts. Prix : 15 fr.

A Paris, chez Launer, éditeur, marchand de musique, successeur de Carli, boulevard Montmartre, n°. 14.

A une époque où l'instrumentation a cessé d'être un accessoire de la musique, et où elle est devenue une partie aussi essentielle de cet art que la mélodie et l'harmonie, l'étude de l'étendue et des ressources des instrumens est aussi nécessaire que celle d'aucune autre partie de l'art d'écrire; et cependant il est vrai de dire que cette étude est presque entièrement négligée. Il est vrai qu'on se persuade en général que la meilleure manière d'apprendre à instrumenter est de lire des partitions; mais cette idée est complétement fausse, car si on se fût toujours borné à examiner des partitions, nous en serions encore aux orchestres à la Pergolèse. Il y a dans l'effet musical un autre principe que ceux de la mélodie et de l'harmonie : c'est l'*accent*; je crois que Mozart est le premier qui s'en soit avisé. L'accent n'est pas seulement cette émanation de l'âme qui remue nos affections avec la voix d'un chanteur ou l'archet d'un instrumentiste : c'est aussi le principe de la sonorité.

C'est le timbre de chaque instrument employé selon toutes ses ressources, et c'est la combinaison inépuisable de tous ces timbres. Beethoven et Rossini ont tiré des effets admirables de cette faculté de l'accent, naguère inconnue.

M. Meifred remarque avec beaucoup de justesse, dans l'introduction de son ouvrage, que le cor a été généralement peu connu de la plupart des compositeurs, qu'on a borné trop long-temps ses ressources à sept ou huit notes dans l'instrumentation d'orchestre, et qu'enfin c'est à tort qu'on a voulu en faire uniquement un instrument bruyant, comme les trompettes ou les trombones. Son travail a pour objet de corriger cette erreur, et de donner une connaissance suffisante de ce genre d'instrument à ceux qui se distinguent à écrire pour l'orchestre. Ce but nous paraît y avoir été atteint; et nous pensons que les jeunes musiciens qui l'étudieront avec attention, y trouveront tout ce qui est nécessaire pour bien employer le cor dans l'instrumentation, et pour en tirer des effets plus variés et plus riches que ceux qu'on a produits jusqu'à ce jour.

ANNONCES.

Mori, et MM. Dupont et Dabadie : *Accours dans ma nacelle* ; 3 fr.

N. 2 *bis*. Barcarole, chantée par M. Dupont : *Accours dans ma nacelle* ; 1 f. 50 c.

N. 3. Choeur, *Pasteurs, que vos accens s'unissent*; 4 fr. 50 c.

N. 4. Duo chanté par MM. Ad. Nourrit et Dabadie : *Où vas-tu? quel transport t'agite*; 6 fr.

N. 5. Choeur, *Ciel qui du monde est la parure* ; 2 f. 50 c.

N. 6. Choeur, *Hyménée, ta journée fortunée*; 4 fr. 50 c.

N. 7. Choeur, *Vierge que les chrétiens adorent*; 2 fr. 25 c.

N. 8. Choeur, *Quelle sauvage harmonie* ; 3 fr.

N. 9. Coeur, *Au sein de l'onde qui rayonne*; 2 fr. 25c.

N. 10. Romance chantée par madame Damoreau : *Sombre forêt, désert triste et sauvage*; 2 fr. 25 c.

N. 11. Duo chanté par madame Damoreau et M. A. Nourrit : *Ma présence pour vous est peut-être un outrage* ; 6 fr.

N. 12. Trio chanté par MM. A. Nourrit, Dabadie et Levasseur : *Quand l'Helvétie est un champ de supplice* ; 7 fr. 50 c.

N. 13. Choeur, *Nous avons su braver, nous avons su franchir* ; 2 fr. 25 c.

N. 14. Choeur, *En ces temps de malheur, une race étrangère* ; 2 fr. 25 c.

N. 15. Choeur, *Guillaume, tu le vois, trois peuples à la fois*; 2 fr. 25. c.

N. 16. Choeur, *Jurons par nos dangers*; 3 fr.

N. 17. Air, chanté par madame Damoreau : *Pour notre amour plus d'espérance*; 4 fr. 50 c.

N. 18. Tyrolienne, *Toi que l'oiseau ne suivrait pas*; 2 fr. 25 c.

N. 19. Quatuor, chanté par madame Dabadie et MM. Dabadie, Prévost et Massol : *Tant d'orgueil me lasse*; 3 fr.

N. 20. Romance chantée par M. Dabadie : *Sois immobile et vers la terre* ; 1 fr. 50 c.

N. 21. Quintetto chanté par mesdames Damoreau et Dabadie, et MM. Dabadie, Prévost et Massol : *Quand l'orgueil les égare* ; 3 fr.

N. 22. Air chanté par M. Ad. Nourrit : *Asile héréditaire* ; 4 fr. 50 c.

N. 23. Trio chanté par mesdames Damoreau, Dabadie et Mori : *Je rends à votre amour un fils digne de vous* ; 3 fr.

N. 24. Prière chantée par mesdames Damoreau et Mori : *Toi, qui du faible es l'espérance* ; 2 fr. 25 c.

A Paris, chez E. Troupenas, éditeur du répertoire des opéras français, avec accompagnement de piano, rue Saint-Marc, n° 23.

A Londres, chez Goulding et Dalmaine.

A Mayence, chez les fils de B. Schott.

A Vienne, chez Artaria et compagnie.

Rondeau expressif, composé pour le piano et dédié à sa mère par Ferdinand Hiller. Prix : 6 fr.

— *Page et Bergère*, chansonnette d'Adam, rondoletto pour le piano, par Henry Kaoo. Prix : 3 fr.

— Second thème varié pour piano et violoncelle, dédié à madame la comtesse de Bourcet par Davezac. Prix : 7 fr. 50 c.

— *Fleuve du Tage*, thême varié pour le piano, dédié à mademoisnlle Neresta Jars par Henri Lemoine, op. 8. Prix : 4 fr. 50 c.

— *Rondoletto* pour le piano sur la ronde de la Neige, dédié à mademoiselle Jenny Aubertot par Henry Lemoine. Prix : 4 fr. 50 c.

— *L'Esprit follet*, romance de M. Butignot, mise en musique et dédiée à madame Gase, née Malpel, par H. Davezac. Prix : 2 fr.

Au bureau d'abonnement pour les partitions, la musique de piano, harpe, violon, etc. Henri Lemoine, professeur de piano, éditeur marchand de musique, rue de l'Échelle-St.-Honoré, n. 9.

VARIÉTÉS.

Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, detto il principe della musica etc., *compilate da* Giuseppe Baini, *sacerdote romano, capellano cantore e direttore della Cappella pontificia* (1).

PREMIER ARTICLE.

De tous les artistes musiciens dont on a écrit la vie avec quelque étendue, aucun, à mon avis, n'a été plus heureux que Joseph Haydn. Cet homme, dont la réputation n'est pas moins solide que celle de Handel, avait mené une vie fort tranquille, dont la partie la plus laborieuse avait été remplie par son séjour chez le prince d'Esterhazy : son existence n'avait été remuée par aucun événement remarquable, et il était depuis long-temps mort au public, quand il cessa de vivre le 31 mai 1809. Cependant l'un des écrivains les plus distingués de l'Italie, le professeur Carpani, publia sur Haydn un volume où le mérite du style s'unit aux aperçus philosophiques et à la connaissance approfondie de la matière, mérite bien rare dans les auteurs qui ont écrit sur la musique sans être praticiens eux-mêmes(2). Carpani avait été lié d'amitié avec Haydn, et tenait de lui-même la plupart des renseignemens qu'il a consignés dans son ouvrage : aussi ce livre offre-t-il fort peu de

(1) Roma 1829, 2 vol. in-4° magno, t. I de X et 376 pages; t. II. de 434 et XXIV pages, avec le portrait de Palestrina.

(2) *Le Haydine*. Milano, 1812.

recherches et de faits; le plan n'en comportait pas. Un autre italien, homme de grand mérite, et comme écrivain, et surtout comme citoyen, M. Luigi Angeloni, a publié sur Guido d'Arezzo d'intéressantes recherches (1); mais comme il était peu versé dans la musique, il n'a guère fait qu'une proposition, sans corollaires et même sans démonstration. Vient à présent M. l'abbé Baïni, qui nous initie aux particularités de la vie d'un compositeur aussi célèbre que Haydn, et dont la vie, traversée par des chagrins et des adversités, ne fut pas moins féconde que celle du musicien allemand, et, comme celle de l'inventeur du *monochorde*, avait été jusqu'à ce jour environné d'obscurité; encore, la vie de Guido est-elle presque totalement inconnue, ce qui laisse un champ libre aux conjectures; tandis que l'histoire de Palestrina était déjà remplie de faits faux qu'il fallait d'abord détruire, de lacunes qu'il fallait remplir, de ténèbres épaisses qu'il fallait dissiper, d'opinions divergentes qu'il fallait accorder : aussi M. Baïni m'a-t-il dit que durant plus de trente années qu'il a travaillé à cet ouvrage, il s'est trouvé nombre de fois au moment de quitter la plume, désespéré de voir que chaque nouvelle découverte ne le conduisait qu'à renoncer à ce qu'il avait cru jusqu'alors la vérité, et d'écrire à chaque instant sur la marge des auteurs qu'il consultait : *non è vero.*

Le lieu de la naissance de Jean Pierlouis n'offre point de difficulté; il se qualifie lui-même de *Prænestinus.* A la tête de ses ouvrages, et dans la dédicace de son second livre de madrigaux, à Jules-César Colonna, alors prince de Palestrina, il se dit *per natura vivo e fedelissimo vassalo di V. E. illustris.* D'ailleurs, tous les auteurs s'accordent sur ce point, et sur celui de dire qu'il naquit de parens peu aisés. Il eut un frère, qui paraît avoir suivi une autre carrière : on sait seulement qu'il s'appelait Bernardin. Quand on veut établir la date de

(1) *Sopra la vita, le opera ed il sapere di Guido d'Arezzo.* Parigi, 1811.

la naissance de Pierlouis, l'accord des écrivains cesse entièrement. Les archives de l'antique Préneste ayant été brûlées par les soldats espagnols et allemands qui envahirent la campagne de Rome en 1557, sous le pape Paul IV, ce n'est qu'au moyen de la date de sa mort, rapprochée de l'âge qu'il devait avoir alors, qu'elle peut être fixée. Torrigio (1) et Léonard Cecconi (2) disent qu'il vécut soixante-cinq ans, et mourut en 1593 : il serait alors né en 1528. Si l'on en croit Adami da Bolsena (3), il avait trente-trois ans en 1562, et il mourut en 1594, âgé de soixante-cinq ans : il serait donc né en 1529. Enfin, une antique inscription placée au bas d'un portrait de Pierlouis, qui se conserve dans les archives de la Chapelle pontificale, au Quirinal, porte qu'il vécut près de quatre-vingts ans, et mourut le 10 février 1594. Ce ne serait donc plus en 1528 ou 29, mais à la fin de 1514, ou au commencement de 1515, qu'il aurait vu le jour. M. Baini rejette toutes ces dates; et, fort de l'autorité d'Hygin, fils de Pierlouis, qui, publiant le huitième livre de ses *messes*, dit dans l'épître dédicatoire au pape Clément VIII, que son père a passé près de soixante-six années de sa vie à composer les louanges du Seigneur : *Joannes Petraloysius, pater meus, septuaginta ferè vitæ suæ annos in Dei laudibus componendis consumens*, etc. Il fixa la naissance du prince de la musique à l'été ou l'automne de 1524, année mémorable, par la peste qui désola le territoire des Prénestins. Il est évident, en effet, que l'expression des *septuaginta annos consumens* ne peut être prise dans le sens absolu qui ferait mourir Pierlouis presque nonagénaire, et qui serait inconciliable avec tous les faits de sa vie. Il ne serait venu étudier la musique à Rome qu'à l'âge de trente-six ans, aurait publié son premier ouvrage à cinquante ans, composé la messe du pape

(1) *Le Sacre grotte Vaticane*, page 166.

(2) *Storia di Palestrina*, page 344.

(3) *Osservazioni per ben regolare il coro della Capella pontificia*, page 172.

Marcel à soixante-un ans, etc. Une pareille hypothèse se réfute d'elle-même. Le journal de la Chapelle pontificale indique aussi que Pierlouis mourut, non le 10, mais le 2 février; non en 1593, mais en 1594.

Octave Pitoni (1) et Léonard Cecconi (2) racontent deux anecdotes presque semblables sur le motif qui amena Pierlouis à Rome, et lui donna l'occasion d'étudier la musique; mais ces écrivains, venus plus d'un siècle et demi après lui, ne méritent pas en ce cas une bien grande confiance. Selon toute apparence, le jeune Giovanni fut placé par ses parens dans quelque église, en qualité d'enfant de chœur, pour qu'il obtînt l'entretien, et qu'il fût instruit dans la grammaire, le chant et le contrepoint, cette dernière science étant nécessaire pour l'exécution de la musique à cette époque. Peut-être les parens de Giovanni espérèrent-ils, par ce moyen, améliorer le sort de leur fils; car dès ce temps nous voyons des artistes payés somptueusement par des souverains : à la vérité, ils étaient presque tous ultramontains, c'est-à-dire, français, flamands et espagnols. L'un d'eux, nommé Cordier, recevait, au dire de Bernardin Corio (3), cent ducats par mois du duc de Galeazzo; et divers autres, tels que Josquin Dupré, Jacques Obrecht, Henri Isaac, Alexandre Agricola, D. Pietro Aron, étaient largement rétribués par Laurent-le-Magnifique. Les ducs d'Est et de Savoie, la république de Venise, accordaient à bon nombre de musiciens, chanteurs ou compositeurs, de généreux traitemens, sans parler des papes qui donnaient aux employés de leur chapelle des canonicats, dignités et prébendes d'un revenu très-considérable.

Le pape Jules II, suivant une idée de son prédécesseur Sixte IV, résolut de cesser de payer tribut aux musiciens étrangers, et fonda une école de musique à

(1) *Notizia Mss. de contrapuntisti.*

(2) *Storia di Palestrina*, lib. IV, page 344.

(3) *Storia di Milano.*

Rome. Il voulut que douze chanteurs fussent attachés à la chapelle *Giulia*, ainsi que douze enfans que l'on employait au service divin, et qui, devenus plus habiles, pouvaient par la suite être agrégés à ladite chapelle. Malgré l'existence de cet établissement, on ne voit guère que des noms étrangers parmi les musiciens qui se trouvaient alors à Rome. L'un d'eux était le célèbre et infortuné francomtois, Claude Goudimel, homme d'un grand talent, dont le style est plein de grâce et de douceur : *huomo di gran talento, e di stile molto colto e dolce*, dit Antimo Liberati (1). Ce savant musicien fonda une école à Rome : *piantò in Roma una nobile et eccellente scuola*, dit le même auteur. Ce fut à ses soins que l'on confia Pierlouis. Il eut pour condisciples Jean Animuccia, Stefano Bettini (*il fornarino*), Alexandre Merlo (*della viola*), Jean-Marie Nanini, etc., qui firent tous grand honneur à un si excellent maître. Ici M. Baini réfute l'opinion de Burney et de tous ceux qui ont confondu Claude Goudimel avec un Claudio Mell, dont on n'a aucune connaissance; avec Renauld de Mel, qui ne vint à Rome qu'en 1580, avec René de Mel, qui, selon toute apparence, n'y a jamais mis le pied, et qui n'est nommé que dans Walter. Quoi qu'il en soit, on sait que Claude Goudimel embrassa depuis la religion protestante, et fut l'une des plus intéressantes victimes des massacres de la Saint-Barthélemi (2).

(1) *Lettera scirtta in risposta ad una del sig. Ovidio Persapegi*, page 22.

(2) Voici la liste des ouvrages imprimés de Claude Goudimel : *Chansons spirituelles* de M. Ant. de Muret, mises en musique à quatre parties par Claude Goudimel, à Paris, par Nicol. Duchemin, 1555. — *Magnificat*, à Paris, par Le Roy et Ballard, 1557. — *Missæ*, 4 voc. Lutet. Parisior., par Le Roy et Balard, 1558. — Claude Goudimel, les *Psaumes de David*, mis en musique à quatre parties, en forme de motets, à Paris, par Le Roy et Ballard, 1565; seconde édition en 1607. — *Claudii Goudimelli, Flores cantionum*, 4 voc. Lugduni, 1574; seconde édition en 1576. — Diverses archives de Rome renferment un assez grand nombre de ms. de ce compositeur.

Nous avons vu, il y a un instant, que Jules II établit et dota la musique de la chapelle Giulia en 1513; mais sa mort étant arrivée le lendemain même de l'émission de la bulle de fondation, les revenus attribués à cette œuvre devinrent litigieux, et l'on se borna à payer un fort petit nombre de chanteurs; ce ne fut qu'en 1539 que l'organisation fut régularisée. Le premier maître fut le flamand Arkadelt, qui remplit ses fonctions seulement pendant huit mois, et céda sa place à Rubino, qui fut suivi de J.-B. Basso, de Dominique Ferrabosco, de François Roussel; puis Rubino revint une seconde fois; enfin, en septembre 1551, Pierlouis, dont la réputation augmentait chaque jour, entra à la basilique du Vatican, comme maître de la chapelle Giulia. Il est à remarquer qu'il fut le premier qui reçut constamment depuis son installation le titre de *magister capellæ*, que conservèrent ses successeurs. Avant lui, le directeur de la musique recevait indifféremment les noms de *magister puerorum*, *magister chori*, *magister musicæ*, ou simplement *magister*. Pierlouis occupa cette place jusqu'au 13 janvier 1555. En 1554, il mit au jour son premier ouvrage, composé de quatre messes à quatre voix, et dédié au pape Jules III: il avait alors trente ans. Cet ouvrage annonce déjà son talent et sa profonde connaissance du contrepoint; tout y est artifice; on y trouve des canons; l'harmonie est travaillée sur des motifs que s'impose l'auteur: ainsi, dans la première de ces quatre messes, qui est la plus solennelle, l'une des parties, ordinairement le soprano, chante continuellement l'antienne *ecce sacerdos magnus*; dans la dernière, *ad cœnam agni providi*, on trouve sans cesse dans le dessus un canon à la quinte en dessous. Le sens des paroles n'est aucunement suivi; en un mot, Palestrina n'est encore que l'élève ou l'émule de ses maîtres et de ses prédécesseurs.

Cependant il avait épousé une jeune personne nommée Lucrèce, qui bientôt le rendit père de quatre enfans: Ange, Rodolphe, Sylla, et Hygin. Les trois premiers, qui moururent dans l'adolescence, montraient d'heureuses dispositions, comme l'on peut s'en assurer

par l'examen des *motets* composés par eux, et que leur père inséra dans le deuxième livre des siens. Nous aurons plus tard à parler du dernier.

Jules III, à qui Pierlouis avait dédié son premier livre de messes, ne tarda pas à récompenser l'auteur : il voulut l'avoir parmi les chanteurs de la chapelle pontificale. Un grand obstacle se présentait. Le pape lui-même avait publié récemment un *motu proprio*, dans lequel, après avoir désapprouvé l'admission, en qualité de chapelains-chanteurs, de plusieurs individus qui avaient été reçus, non par leur mérite, mais par la protection de divers cardinaux ou autres grands personnages, il défendait, sous des peines très-graves, d'admettre désormais aucun sujet contre la teneur des réglemens. Toutefois, le pape crut pouvoir y deroger en cette occasion, et donna l'ordre de recevoir Palestrina. En conséquence, l'assemblée des chapelains-chanteurs fut convoquée le 13 janvier 1555, et l'on fit connaître l'intention du pape. Il ne faut pas dire si cette nouvelle causa de la rumeur dans le chapitre. En effet, Pierlouis était un homme de génie, mais il n'avait pas une voix très-retentissante, et ses nouveaux compagnons, dont le mérite consistait surtout dans la force des poumons, se crurent dégradés. On sait qu'en pareille occasion ces sortes de gens deviennent de stricts observateurs des règles : ils rappelèrent donc tant qu'ils purent l'article du réglement qui prescrivait qu'un chanteur ne pouvait être reçu qu'à la majorité des suffrages de ses collègues ; mais force leur fut de se soumettre à la volonté du pape. Palestrina prêta donc le serment usité, et ses camarades lui donnèrent l'accolade de mauvaise grâce, et seulement pour se conformer à l'usage. Le secrétaire ne put retenir sa mauvaise humeur ; et, se rendant l'interprète du chapitre, il écrivit sur le Journal que Palestrina avait été reçu par ordre du Très-Saint Père, sans examen, *selon* le *motu proprio*, et qu'il y était entré sans le consentement des chanteurs (1).

(1) 13 *Januarii* 1555, *die dominico, fuit admissus in novum*

Cependant Palestrina voulant annoncer au public la faveur qu'il venait d'obtenir, et remercier le pape, son protecteur, d'une manière convenable, prépara un livre de *madrigaux* à quatre voix, qu'il se proposait de lui dédier, lorsque celui-ci mourut le 23 mars 1555. Il songea bientôt à les présenter à son successeur Marcel II; mais ce nouveau pape étant mort après 23 jours de pontificat, il prit le parti de n'en faire hommage à personne. Ce recueil, dont on trouvera le titre entier, ainsi que celui des autres ouvrages de Palestrina, à la fin de cette notice, obtint le plus grand succès. Les paroles, comme celles de plusieurs poésies de cette époque, sont quelque peu libres: quant à la musique, l'auteur s'y montre avec sa manière claire, gracieuse, expressive, avec un style tout neuf, tout sien et que ni ses prédécesseurs, ni ses contemporains n'avaient connu. On doit faire ici une remarque qui prouve la modestie et la candeur de ce grand homme. L'œuvre que nous venons de citer contient un madrigal où se lisent les éloges les plus emphatiques de François Roussel, homme de mérite d'ailleurs, mais à qui il aurait été bien difficile, ainsi qu'à bien d'autres, de mériter des louanges d'une telle nature.

Nous avons vu jusqu'à présent celui qui devait plus tard être nommé le *prince de la musique*, obtenir de bonne heure des emplois distingués, et mériter la jalousie d'une coterie ignorante; nous allons maintenant le voir victime d'une sévérité exagérée, perdre une place qu'il affectionnait, et éprouver des embarras domestiques qui ne l'empêchèrent point de fournir la brillante carrière dans laquelle il avait si glorieusement débuté.

Jean-Pierre Caraffa, de l'ordre des Théatins, ayant été élevé au pontificat, résolut d'opérer une réforme

cantorem Joannes de Palestrina, de mandato SS^mi D. Julii absque ullo examine, secundùm *motum proprium que in habebamus, et absque consensu cantorum ingressus fuit.* Diario ms. della Capp. pont. dell' anno 1555.

dans le clergé et la cour de Rome. Il vint à ses oreilles que parmi les chanteurs de la Chapelle apostolique, il s'en trouvait qui étaient mariés, ce qui était contraire aux réglements de l'institution. Il se fit rendre compte de ce qui en était, et fit annoncer au chapitre assemblé que cet abus ne pouvait continuer à être toléré. Trois chanteurs se trouvaient dans ce cas: Léonard Barré, Dominique Ferrabosco et Pierlouis: Celui-ci, depuis son admission, était toujours regardé de mauvais œil par ses confrères, et ils en auraient fait bon marché; mais ils aimaient tendrement les deux autres. Ils représentèrent que ces trois chanteurs n'avaient été reçus que sur l'ordre exprès des papes et par dérogation aux réglemens; que Barré avait déjà dix-huit ans de service, et s'était particulièrement distingué lors de l'épidémie qui régna au concile de Trente, en restant constamment en cette ville jusqu'à la translation du concile à Bologne; que Ferrabosco et Pierlouis avaient, pour entrer à la Chapelle, quitté des postes très-avantageux; qu'enfin les chanteurs étant nommés pour leur vie (*ad vitam*), on ne rappelait l'observation d'un article du réglement que pour en violer un autre. Malgré ces humbles représentations, le pape rendit un *motu proprio* dans les expressions les plus dures et les plus affligeantes: Il y est dit que « la présence des trois chanteurs mariés dans » le collége est un grand sujet de blâme et de scandale, » *vilipendium et scandalum plurimum*; ils ne sont pro» pres en rien à chanter l'office, à cause de la faiblesse de » leur voix, *imbecillitatem vocis*; nous les cassons, chas» sons et éliminons du nombre de nos chapelains-chan» teurs. » Le *motu proprio* se termine par une excommunication *latæ sententiæ* contre quiconque oserait désormais recevoir dans la Chapelle apostolique des hommes mariés. L'histoire de l'expulsion de ces trois artistes est celle de presque toutes les réformes projetées à Rome et ailleurs: quelques employés subalternes sont chassés et les choses se terminent là. Toutefois, on assigna aux trois éliminés une pension de six écus par mois.

Le pauvre Pierlouis ne put supporter son malheur; il en fut accablé et tomba malade. Il faut le dire à la louange de ses confrères : cette circonstance les toucha vivement; ils vinrent visiter leur ancien collègue, abjurèrent leur haine, et Palestrina n'eut point par la suite de plus sincères admirateurs. Sur ces entrefaites, on lui offrit la place de maître de chapelle, vacante à Saint-Jean-de-Latran par l'expulsion de Bernardin Luppachino, qui avait été remercié, comme trop *amateur de bons repas.* Personne ne songeait à s'opposer à l'admission de Palestrina; mais une difficulté se présentait : les chanteurs-chapelains ne peuvent prendre de service nulle part, lorsqu'ils sont pensionnés, et doivent opter entre l'acceptation d'un nouvel emploi, ou la conservation de leur pension. Cependant le cas étant d'une nature particulière, le chapitre s'assembla et discuta la question qui fut résolue favorablement: le pape lui-même fit appuyer cette résolution. En conséquence, Léonard Barré et Pierlouis restèrent pensionnaires de la Chapelle et entrèrent le premier à S.-Lorenzo in Damaso, l'autre à S.-Giovanni-Laterano.

Palestrina fut installé dans cette basilique le 1er octobre 1555, deux mois après son exclusion de la Chapelle pontificale; il y resta cinq ans quatre mois et quelques jours. Il y composa divers ouvrages, des lamentations, des *magnificat* et surtout ces immortels *improperii* qui placent Pierlouis au premier rang parmi les compositeurs qui ont uni la profondeur de la science à l'expression parfaite des paroles. Je ne sais rien de plus grandiose, de plus touchant, de plus profondément religieux que ces admirables morceaux. Quand on les a entendus exécuter à la Chapelle Sixtine, on ne peut penser à la couleur que Palestrina à donnée à ces paroles: *Popule meus, quid feci tibi?* sans être attendri, sans se sentir l'âme tout émue. Les effets qui suivent sont on ne peut plus heureux; les paroles grecques Ἅγιος ὁ Θεός prononcées par le premier chœur, auquel le second répond en latin *sanctus Deus*; puis le premier reprenant Ἅγιος ἰσχυρός, *sanctus fortis*, etc. Ces deux masses se divisant,

se réunissant, se groupant, forment le tableau le plus expressif et le plus pittoresque. Ces retours périodiques du même chant semblent être les prières des anges qui viennent mêler leurs voix mélodieuses aux reproches que Dieu adresse à son peuple infidèle, et intercéder pour lui (1).

Palestrina, durant tout le temps qu'il fut maître de Saint-Jean-de-Latran ne fit rien imprimer. Dans les ouvrages qu'il publia plus tard, il n'ajouta aucun titre à son nom, et ce ne fut qu'à la fin de sa vie, quand il rentra à Saint-Pierre du Vatican, qu'il reprit sa première qualification de *maestro di cappella della basilica Vaticana.*

L'espoir d'améliorer son sort et celui de sa famille décida Pierlouis à quitter Saint-Jean-de-Latran, pour entrer à Saint Marie-Majeure, où on lui offrait de meilleurs appointemens. Il occupa pendant dix ans ce nouvel emploi, depuis le 1er mars 1561 jusqu'au 31 mars 1571, où il alla reprendre au Vatican son ancienne place redevenue vacante par la mort de Jean Animuccia.

Ces dix années présentent l'époque la plus brillante de la vie de Palestrina; nous nous en occuperons dans un prochain article.

J. ADRIEN DELAFASGE.

(1) Ces morceaux, et divers autres, composés dans l'origine pour la Protobasilique de Saint-Jean, furent, depuis, donnés par l'auteur à la Chapelle pontificale, quand il en fut nommé compositeur, communiqués par le castrat Santarelli au docteur Burney, qui les publia dans sa collection des morceaux qui se chantent à Rome pendant la semaine sainte.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Zelmira.

MADEMOISELLE HENNEFETTER. — SANTINI. — MADEMOISELLE SPECK.

Lorsque Rossini écrivit son opéra de *Zelmira* pour le théâtre Saint-Charles de Naples (en 1822), quelques admirateurs du génie de ce grand musicien s'enthousiasmèrent pour cette nouvelle production, dans laquelle le chantre de Pesaro venait de s'engager dans une manière différente de celle de ses premiers ouvrages; manière qui s'est prononcée davantage dans la *Semiramide*, qu'il écrivit l'année suivante pour le même théâtre, et dont *Guillaume Tell* est le résultat. Transportée à Vienne quelques mois après, la *Zelmira* n'eut pas moins de succès qu'à Naples. Dans le ravissement que lui avait causé cet ouvrage, Carpani écrivit de cette ville au directeur de la *Biblioteca italiana* une lettre qui fut insérée dans ce recueil (1), et qui fit quelque sensation. Au milieu des expressions d'une admiration fanatique, on remarqua des indications assez justes de la révolution qui venait de s'opérer dans le style de Rossini; mais le moment n'était pas venu d'apprécier quelles pouvaient être les conséquences de cette révolution : il est vraisemblable que Carpani ne voyait point au-delà de ce

(1) Cette lettre est devenue la septième du recueil qui a été publié par cet auteur, sous le titre de *le Rossiniane*. Padoue, 1824, in-8°.

qu'il venait d'entendre; et peut-être Rossini n'avait-il pas alors d'idée bien arrêtée sur l'application future des qualités dramatiques de sa nouvelle manière.

Les nouveautés de ce style ne furent point goûtées à Paris dans l'origine. *Semiramide*, qui fut représentée dans cette ville avant la *Zelmira*, ne produisit d'abord qu'un effet médiocre, et son succès ne fut décidé que par l'influence du talent de madame Pasta, et après plusieurs mois d'hésitation. Mais ce que cette grande actrice avait fait pour *Semiramide* en 1825, elle ne put le faire pour *Zelmira* en 1826. Quelques représentations languissantes furent tout ce que put obtenir cet opéra, et il fut à peu près convenu que c'était un des ouvrages les plus faibles de Rossini. Je ne crois pas qu'il ait été joué depuis lors, et sa reprise peut être considérée aujourd'hui comme la représentation d'une nouveauté qui mérite d'être analysée.

Le libretto de *Zelmira* est une traduction tant bonne que mauvaise de la détestable tragédie de *Zelmire* de Dubelloy: c'est dire assez que c'est un amphigouri de pensées fausses, de lieux communs et de situations forcées qui n'a pas gagné à passer par les mains du poète Tottola. Peut-être les amateurs passionnés de musique diront-ils que les défauts ou les qualités d'une pièce sont de peu d'importance si les morceaux sont bien disposés pour recevoir les inspirations du musicien; mais cette opinion, qui n'a plus qu'un petit nombre de partisans, est devenue une erreur manifeste de nos jours. Jamais la musique de Rossini n'a été si puissante que lorsqu'elle a été appliquée à des situations dramatiques et touchantes; jamais le public n'en a mieux senti l'effet que lorsqu'il y a été préparé par l'intérêt du sujet. Sans diminuer en rien le mérite de la musique du *Barbier*, d'*Otello* et de la *Cenerentola*, on peut affirmer que le choix des sujets et la conduite des poèmes n'ont pas été étrangers aux succès qce ces operas ont obtenus. N'oublions pas que le principe de l'effet de la musique réside dans l'expression dramatique, et que cette expres-

sion n'est réelle qu'autant qu'elle a pour soutien une situation d'un intérêt ou comique ou passionné. Les spectateurs français ont à cet égard un goût plus pur et plus exigeant que les autres ; la musique ne suffit pas pour les émouvoir ; il faut que leur raison soit satisfaite en même temps que leur oreille est caressée : car s'il en est autrement, le plaisir qu'ils éprouvent est imparfait, et n'est point de nature à les rappeler pour entendre les mêmes choses. Tel est sans doute la cause principale du peu de succès qu'obtint la *Zelmira* quand elle fut représentée la première fois à Paris, et du peu d'empressement que le public vient de témoigner aux deux premières représentations de la reprise de cet ouvrage.

Il est facile de s'apercevoir que les idées de Rossini sur le changement qu'il voulait opérer dans sa manière, n'étaient pas arrêtées lorsqu'il écrivit cet opéra, comme elles l'ont été depuis dans *Semiramide*, et surtout dans *Guillaume Tell;* mais il sentait que plusieurs traits caractéristiques de son premier style étaient usés pour le public : tels étaient, par exemple, le *crescendo*, et plusieurs moyens de modulation, dont il avait usé jusqu'à satiété. De nouvelles combinaisons d'harmonie ou d'instrumentation, et surtout de nouveaux principes d'expression dramatique germaient dans sa tête, mais n'y avaient point encore pris leur développement. *Zelmira* marque la transition ; mais on y remarque une certaine fluctuation de plan, à laquelle il faut peut-être attribuer en partie le peu de justice qu'on a rendu aux beautés réelles qui y sont répandues. Quoi qu'il en soit, on ne peut nier que ces beautés n'aient été faiblement applaudies, même à la reprise qui vient d'avoir lieu, quoique l'ouvrage soit généralement bien monté, et exécuté avec soin. Peut-être aussi cette froideur du public est-elle la suite de ses premières préventions ; car en France on ne revient guère sur les impressions qu'on a recues d'abord.

Je viens de parler des beautés réelles qui se trouvent

dans *Zelmira;* les plus remarquables sont celles qu'on trouve répandues dans le trio du premier acte, *Soave conforto;* dans le duo, *Ah chè quei tronchi accenti;* dans le trio du finale, *Il figlio mio,* morceau dramatique excellent, auquel il ne manque qu'une exécution plus ferme pour produire beaucoup d'effet; dans le quintetto, *La sorpresa, lo stupore;* dans le duo du deuxième acte, *In estasi di Gioia*, et dans le quintetto, *Nei lacci miei cadesti.* Je pourrais encore citer la cavatine de Polidoro, *Ah! gia trascorse il di*, qu'on remarque peu, quoique la cantilène soit du plus beau caractère, et le duo, *Perchè mi guardi e piangi*, où règne une mélancolie bien appropriée à la situation. Tous ces morceaux ne sont point exempts de défauts; on y trouve des longueurs, des divagations, un trop grand luxe de modulations en plusieurs endroits; mais ils sont remplis de traits si neufs, si brillans d'imagination, et souvent si dramatiques, que les beautés l'emportent sur les taches que la critique peut y remarquer.

Carpani, dans la lettre que j'ai citée, dit qu'il n'y a point dans toute la *Zelmira* deux mesures tirées des anciens ouvrages de Rossini : *Rossini scrisse la* Zelmira, *ed udite prodigio; in tutta quest' opera stupenda non vi sono due battute (tranne un passetto nell' aria di sua moglie) che dir si possano tolte dalle altre 46 che scrisse questo Proteo maraviglioso in men di dieci anni, correndo le poste, i teatri, la fortuna, e i piaceri.* L'enthousiasme de Carpani l'empêchait d'avoir de la mémoire, car, quoi qu'il dise, il y a bon nombre de réminiscences des ouvrages précédens de Rossini dans la *Zelmira.* Je n'en citerai qu'une, parce qu'elle est très-remarquable : elle se trouve dans le duo, *In estasi di gioia*, dans ce passage : *Il cor non reggo a qual contento.* La modulation de ce trait, qui est répétée quatre fois dans le cours de ce morceau, est exactement la même qui couronne si heureusement le quartetto de *Bianca e Faliero;* mais cela n'empêche pas que ce duo ne soit délicieux.

Les dilettanti de profession attendaient avec une vive

impatience le début de mademoiselle Heinefetter, qui devait avoir lieu dans la *Zelmira*. Les journaux avaient dit comme quoi cette jeune cantatrice avait dû se soustraire par la fuite aux mauvais traitemens que lui infligeait le royal entrepreneur du théâtre de Cassel, pour lui faire contracter un engagement à vie. Cette histoire répandait de l'intérêt sur celle qui en était l'objet, et faisait présumer avantageusement du talent qui en avait été l'origine. Mais une difficulté bien grande se rencontrait pour utiliser ce talent parmi nous; car mademoiselle Heinefetter ne savait pas un mot de français ni d'italien, et n'avait jamais chanté qu'en allemand. Les heureuses dispositions de mademoiselle Heinefetter et le talent de M. Banderali, aux soins de qui elle s'est confiée, ont triomphé en partie de ces obstacles; en quinze leçons la belle fugitive a été mise en état de se faire entendre au Théâtre-Italien. Mademoiselle Heinefetter est une grande et belle personne qui possède une voix pure et bien timbrée dans le médium et dans le haut, mais un peu sourde dans les sons graves; qui chante avec une justesse parfaite, et qui a naturellement dans l'organe un accent agréable qui se prête à l'expression. Sa vocalisation est un peu molle, mais pourra se former par l'étude, parce qu'il ne s'y trouve point de défaut de conformation. Elle paraît être bonne musicienne, et posséder le sentiment de ce qu'il faut faire valoir dans l'exécution. Sa démarche, ses gestes annoncent une organisation assez énergique pour faire présumer qu'elle deviendra bonne actrice; enfin il y a déjà assez de qualités réalisées en mademoiselle Heinefetter pour donner une idée avantageuse du talent qu'elle possédera un jour. Ce qu'elle doit travailler surtout, c'est sa prononçiation, et l'étude de la langue italienne. Il y a dans une articulation nette et accentuée de la parole plus d'effet dramatique que ne le croient communément les chanteurs. Avec les leçons de M. Banderali et de la persévérance, mademoiselle Heinefetter ne peut manquer d'arriver au but. Son succès a été aussi complet qu'elle pouvait le désirer; le public lui a su gré de tout

ce qu'elle a fait de bien, et a eu de l'indulgence pour ses défauts : en redoublant d'efforts, elle a l'assurance de parcourir au théâtre une carrière heureuse et facile.

Un autre début, celui de mademoiselle Speck, a eu lieu, sans être annoncé, le même jour que celui de mademoiselle Heinefetter. L'organe de mademoiselle Speck n'a rien d'avantageux. Si c'était une voix proprement dite, on pourrait dire que c'est un contralto ; mais malheureusement ce contralto ne donne que des sons maigres et sourds, dont la justesse n'est pas toujours irréprochable. Cela est fâcheux, car mademoiselle Speck ne manque ni d'intention ni de sentiment musical ; aussi, malgré ses défauts, est-elle une seconde femme meilleure que nous ne sommes accoutumés à entendre.

Il n'y a que des éloges à donner à Santini pour la manière dont il a chanté le rôle de Polidoro ; ce jeune homme fait des progrès remarquables. Sa voix également forte et douce se prête bien à la suavité du *cantabile*, et à soutenir les morceaux d'ensemble par des sons vigoureux ; bien que fortement timbrée, elle a de la légèreté. Elle est très-étendue, comme on a pu le remarquer dans le rôle de Polidoro, où elle est descendue au *contre ré* grave, et où elle a monté au *fa* aigu. Si Santini continue à cultiver son talent avec le même soin, je ne doute pas qu'il ne se fasse une brillante reputation. Il est fâcheux que ses progrès comme acteur ne soient pas aussi prompts : ses gestes sont embarrassés comme sa démarche, et l'on voit qu'il ne se pénètre pas assez des situations des scènes.

Sauf quelques élans de voix trop forcés, Donzelli a mérité les applaudissemens du public, par la chaleureuse expression de son chant. Il est dommage que cet acteur se laisse quelquefois emporter au-delà des bornes ; car il est pourvu de qualités précieuses, et comme chanteur, et comme acteur.

En résumé, les premières représentations de la reprise de *Zelmira* ont été satisfaisantes. Je ne sais si M. Laurent partage mon avis.

FÉTIS.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

On écrit de Tubingen en Wurtemberg, que le 2 septembre, la société de chant dite *Liedertafel*, y a exécuté la *Création* d'Haydn. Le chœur, d'environ cent personnes, se composait d'un grand nombre d'étudians de l'Université de cette ville, et des filles et femmes des fonctionnaires. Cette fête musicale était dirigée par le directeur de musique Silher. On s'occupe à donner à la Société une organisation plus étendue, de manière à pouvoir se promettre d'exécuter toute espèce de musique de grandes proportions.

— On dit que les quatre concerts donnés à Francfort-sur-le-Mein, par Paganini, ont produit une somme de 9,500 florins (20,425 francs), dont les deux tiers reviennent à l'artiste. Si voisin de la résidence du grand-duc de Hesse-Darmstadt, il ne pouvait manquer de se faire entendre à ce prince, protecteur si empressé et si éclairé de l'art musical. Il a profité d'un intervalle pour se rendre à Darmstadt, où il a excité le plus vif enthousiasme. Beaucoup de personnes avaient bravé, pour venir l'entendre, les ennuis et les désagrémens d'une longue route.

— On a donné le 5 septembre à Weimar la première représentation d'un opéra intitulé *les Flibustiers ou la Conquête de Panama*. L'auteur de la musique est M. Lobe, membre de la chapelle du grand-duc. On nous écrit que la partition mériterait d'être fort distinguée, même dans un temps où l'on ne déplorerait pas, comme aujourd'hui en Allemagne, une disette inquiétante de produits de musique dramatique. On prétend que l'ouverture est fort belle, et que les suffrages unanimes ont signalé dans le premier acte un chœur et un duo. Tous les morceaux des deuxième et troisième actes ont obtenu un succès décidé.

— Le conservatoire de Vienne, dont la *Société pour l'encouragement de la musique dans les Etats autrichiens*, fait, comme on sait, les frais, va être établi dans un édifice que cette Société fait bâtir sur un terrain acheté de ses deniers, et avec l'autorisation du gouvernement autrichien.

Naples. — On vient de présenter au théâtre Saint-Charles, pour l'anniversaire de la naissance du roi, un opéra nouveau, intitulé *Teresa Navagero*, dont le libretto a été écrit par un des fils de Giglielmi, et la musique composée par le frère de celui-ci. L'ouvrage a eu peu de succès, et n'en méritait pas davantage.

Quelques jours après, *l'Isola disabitata*, opéra nouveau, composé par le maestro Mandanici, a été joué au théâtre *Del Fondo*, et y a fait fureur, pour nous servir de l'expression italienne.

Le titre de l'opéra que Pacini prépare pour le 4 octobre, est *Il Contestabile di Chester*. Le sujet est tiré d'un roman de Walter-Scott.

Le même compositeur écrit en ce moment une cantate qui doit être exécutée sur le théâtre particulier de la cour, pour l'arrivée de l'ambassadeur d'Espagne, envoyé pour demander la main d'une princesse de Naples pour son souverain. Cette cantate sera chantée par mesdames Fodor et Tosi, Winter et Lablache.

— Rossini a quitté Milan le 5 de mois, après y avoir passé une semaine. Il s'est dirigé sur Bologne.

PUBLICATIONS CLASSIQUES.

Collection complète des œuvres composées pour le piano-forté, par L. van Beethoven, *publiées par Maurice Schlesinger, et dédiées par l'éditeur à S. M. l'impératrice de toutes les Russies.*

Quel est l'artiste, quel est le véritable amateur qui, après avoir joui du plaisir d'exécuter ou d'entendre une

sonate de piano composée par Beethoven n'aient regretté que les beautés sublimes dont cette musique étincelle, soient pour ainsi dire condamnées à l'oubli, par la petitesse du cadre où elles sont renfermées. Mais aussi, quel éloge que ce regret! et qu'ils sont heureux ceux qui peuvent connaître et apprécier toutes les inspirations d'un semblable génie! Leur bonheur, devenu plus vif depuis que les perfectionnemens de l'éducation musicale les a rendus plus habiles à sentir des beautés qu'ils n'avaient point comprises d'abord, doit leur faire desirer de multiplier leurs jouissances, en s'entourant de tous les ouvrages sortis de la plume du grand artiste. Mais que de difficultés pour rassembler ces œuvres éparses, dont un grand nombre n'ont jamais été publiées en France, et ne pourraient aujourd'hui être rassemblées qu'avec beaucoup de peine! Voilà ce que l'éditeur à senti, et c'est ce qui l'a déterminé à publier cette édition complète, à laquelle il a donné des soins dont aucune autre entreprise de ce genre n'offre peut-être d'exemple.

Tous les ouvrages ont été collationnés sur les éditions primitives, dont on a corrigé scrupuleusement les fautes d'impression ou de gravure. Après une première correction d'épreuves, MM. Payer et Listz se sont chargés de revoir chaque livraison et d'achever de les purger de toute erreur; en sorte qu'on a la certitude de trouver dans l'édition complète de M. Schlesinger, toute la correction possible.

La gravure de la collection a été confiée à MM. Marguerie, dont on connaît la supériorité de travail, et qui ont fait dans cette circonstance un chef-d'œuvre de typographie. La première livraison que nous avons sous les yeux surpasse tout ce que nous avons vu de plus beau jusqu'à ce jour. Le choix d'un papier supérieur, l'élégance des titres, la netteté du tirage, complettent la beauté de cette édition, qui est digne de son objet. Un beau portrait de Beethoven, avec le *fac simile* de sa signature, est joint à la première livraison qui contient: 1° la grande sonate pathétique, œuvre 13; 2°

la grande sonate en *la* bémol, œuvre 26; 3° deux sonates, œuvre 31; 4° la sonate en *la* bémol, œuvre 110. Le prix marqué de tous les ouvrages est de 31 francs 50 centimes; le prix de souscription est de 8 francs pour chaque livraison.

L'éditeur se propose de mettre en partition et en petites notes les parties d'accompagnement avec le piano, afin de faciliter l'étude de ces compositions aux artistes.

PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES.

Ueber den Bau der Bogen instrumente, etc. De la construction des instrumens à archet, et observation sur les travaux des meilleurs luthiers pour servir à l'utilité des musiciens, avec des règles à suivre pour conserver un violon en bon état; par J. A. Otto, luthier de la cour du grand-duc de Veimar. Iéna 1828, quatre-vingt-dix-sept pages in-8°. (1)

L'auteur inconnu de la préface assure que ce livre remplira un vide sensible dans la musique, par ses descriptions claires et précises; il doit, dit-il, empêcher les acquéreurs d'instrumens, soit neufs, soit anciens, de se tromper ou d'être trompés, et leur apprendre les cas où l'instrument a véritablement besoin d'être réparé. Ainsi cet ouvrage est non-seulement destiné à l'usage des luthiers, qui pourront y puiser beaucoup de connaissances

(1) La première édition de cet ouvrage fut publiée à Halle, en 1817, in-8°, sous ce titre : *Ueber den Bau und die Erhaltung der Geige und aller Bogen instrumente* (De la construction et de l'entretien du violon et des autres instrumens à archet). Nous avons extrait toute la notice présente de la *Gazette musicale de Leipsick*, n° 29 de cette année.

nouvelles, mais encore aux artistes et aux amateurs de la musique, qualité que du reste annonce son titre. L'auteur nomme les cinquante-huit pièces qui forment le violon (l'âme et les parties extérieures avec leurs subdivisions), et les décrit avec précision. Il traite de la construction pratique du violon principalement, attendu que tous les instrumens à cordes ont plus ou moins d'affinité avec lui, et qu'on peut leur appliquer presque toutes les règles de la construction de cet instrument.

L'on construit un violon ou d'imagination, ou d'après des modèles qu'il faut alors observer strictement; on choisit pour se diriger les instrumens d'*Amati*, de *Stradivarius* ou de *Stainer*, qui, lorsqu'ils sont en bon état, se vendent a un prix très-élevé. L'auteur s'est toujours réglé sur *Stradivarius*, et donne une analyse de ses principes.

Presque tout dépend de la force et de la courbure de la table. L'âme, composée d'un morceau de bois fibreux d'une grandeur déterminée, et placée, dans les instrumens bien construits, derrière le pied droit du chevalet, à une distance d'un demi-pouce, donne au son la force et la vivacité, attendu qu'elle unit la table à la partie inférieure de l'instrument, et qu'elle prolonge les vibrations. Le chevalet est une pièce non moins importante. Le luthier doit s'appliquer a bien établir ses dimensions, car son poids exerce la plus grande influence sur les vibrations sonores. Ici l'auteur donne les meilleurs préceptes. Il conseille de peser bien exactement six morceaux de bois différens, et de les essayer tous. Un chevalet trop pesant rend le son sourd et difficile à produire; s'il est au contraire trop léger, le son devient aigre et aigu. Pour colorer l'instrument, le vernis d'ambre jaune est préférable à toute autre liqueur; il résiste à l'influence de l'air, et s'oppose à l'humidité qui nuit à l'élasticité.

Après avoir énoncé clairement tous ces principes, l'auteur traite avec la même clarté de l'ensemble de toutes les parties constituantes de l'instrument; et à la page 36, il énumère les qualités qui caractérisent un beau son. Les autres instrumens à cordes ne diffèrent

du violon que par leur grandeur, leur forme, et la force du bois dont ils sont formés. L'auteur s'étend peu sur ce chapitre, et se borne à une courte description. Il existe peu de bons violons; pour les conserver, il faut avoir soin de ne pas les soumettre à une trop forte tension. A la page 41, l'auteur parle du violoncelle que Tardieu, le premier, employa en 1700, à la place de la *Viola da Gamba*; ce ne fut qu'en 1725 que quatre cordes remplacèrent les cinq qu'il avait primitivement. Lorsque, page 42, en parlant du violon, l'auteur dit: « De nos jours, cet instrument n'a plus que » quatre cordes, » il oubliait apparemment la France, où malheureusement le violon a encore cinq cordes, comme l'ancien violon allemand (1).

Dans le second chapitre, l'auteur parle des réparations et de la manière de traiter un violon. Pages 45, et 68, il recommande expressément de ne pas faire retoucher à l'instrument pour chaque bagatelle, et il démontre avec raison le danger qu'il y a de faire gratter la table et d'enlever l'ancien vernis, comme font quelques luthiers. Dans la seconde division, il parle des meilleurs luthiers, italiens et allemands. Celui qui desirerait en savoir davantage à ce sujet, fera bien de consulter, avec le livre de l'auteur, la suite à l'histoire des instrumens à cordes, de Perne, qui se trouve dans la *Revue musicale* de 1827. Après une courte préface, l'auteur parle de trois fameux luthiers: *Amati*, qui vivait dans la seconde moitié du dix-septième siècle; *Stradivarius*, qui commença sa réputation dans le commencement du dix-huitième siècle; et *Guarneri*, qui vécut en Italie. Jacob Stainer vivait aussi vers le milieu du dix-septième siècle, à Absam en Tyrol; le célèbre Klotz fut son élève. L'auteur regarde les instrumens de ces hommes remarquables comme les chefs-d'œuvre de l'art; il reconnaît qu'en suivant une méthode diffé-

(1) Que veut dire ici le rédacteur de la *Gazette musicale de Leipsick ?* Serait-il possible que M. Fink fut ignorant à ce point de ce qui concerne nos instrumens? Jamais le violon français n'a eu plus de quatre cordes. (Note du Rédacteur.)

rente des leurs, on peut améliorer certaines parties du violon; mais il prétend que, dans ce cas, l'instrument perdra d'autres avantages non moins nécessaires, et que, somme toute, il y perdrait. Nous avons souvent partagé cette dernière opinion de l'auteur, surtout en entendant des instrumens à vent *améliorés* (1). Page 75, se trouve une description des anciens violons crémonais, et ensuite de ceux de Stainer. Les violons d'Amati, de Joseph Guarneri et d'Albani, ont une ressemblance parfaite. On ne saurait comparer les nouveaux violons français et italiens aux anciens; ils n'en approchent pas (2). Après les grands maîtres, l'auteur regarde comme les meilleurs luthiers Charles-Louis *Bachmann*, depuis 1765 luthier de la cour à Berlin; *Jung*, à Dresde; son élève *Hunger*, à Leipsick; *Fritsche*, etc., etc.

Suivent ensuite ceux qui ont travaillé après Stainer: P.-E. *Stadelmann*, à Vienne; *Rauch*, à Breslaw; *Math.-Fr. Scheinlein*, 1710, et son fils, Jean-Michel, tous deux à Langenfeld, en Franconie; *Ruppert*, à Erfurt; enfin l'auteur même à Jéna, qui s'offre pour réparer d'anciens instrumens et pour en livrer de neufs.

A cet ouvrage, recommandable sous tous les rapports, l'auteur a ajouté, pages 94, 97, une notice sur la guitare, qui fut apportée d'Italie en Allemagne en 1788, par la duchesse Amélie de Weimar. L'auteur fut le premier, et le seul qui, pendant dix ans, construisit cet instrument en Allemagne; d'après les observations de Haumann (maître de chapelle à Dresde), il y ajouta la sixième corde.

(1) Voici une opinion au moins singulière, et qui, je crois, est particulière au rédacteur de la *Gazette musicale*.

(2) Ce jugement nous paraît être porté bien légèrement; il est des qualités que les instrumens à archet n'acquièrent qu'avec le temps: il faut donc attendre, pour juger les instrumens modernes.

VARIÉTÉS.

ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE A BRESLAU.

Nous empruntons au nouvel écrit périodique musical, qui a pour titre *Eutonia*, quelques détails sur l'état actuel de la musique dans la capitale de la Silésie; détails qui nous ont semblé de nature à intéresser ceux qui ne sont pas indifférens aux progrès de cet art. On y verra par quels efforts constans les habitans de l'Allemagne cherchent à répandre le goût des connaissances musicales; et l'on pourra s'y convaincre de l'importance des résultats qu'aurait une semblable persévérance, si l'Allemagne possédait un centre commun d'activité comme il s'en trouve un en France, et si un système bien ordonné d'éducation forte et substantielle utilisait un enthousiasme et une ferveur qui s'agitent malheureusement en pure perte. Paris et son Conservatoire, placés au milieu de la Germanie, enfanteraient des merveilles harmoniques dont rien de ce qui existe ne peut donner d'idée.

1°. A l'Université, sont attachés comme professeur de musique : le maître de chapelle Schnabel et le directeur de musique Mosevius. Le premier donne des leçons théoriques de basse générale ; le second enseigne le chant aux hommes; outre cela, ils dirigent conjointement un Institut de chant d'église, composé d'élèves de toutes nos écoles (deux heures par semaine). Il s'est formé encore une Société musicale, indépendante et entièrement séparée, moins dans le but d'étudier que de donner de temps en temps quelques concerts. Cette Société se compose de véritables amateurs, qui ont déjà acquis un certain degré d'habileté dans le chant ou sur

un instrument. Les sociétaires choisissent parmi eux un chef d'orchestre. Jusqu'à présent ont été successivement décorés de ce titre, MM. Hoffman, maintenant directeur de musique à Oppel; Kahl, attaché ici en qualité de chanteur à Sainte-Marie-Madeleine, et Seidelmann. Tous ont déployé un talent remarquable dans leur emploi, et s'y sont toujours perfectionnés. L'utilité de cette institution ne saurait être révoquée en doute, car elle sert évidemment à former un grand nombre de musiciens d'un égal talent. Dans ces concerts, on exécute des symphonies, des ouvertures, des cantates, des oratorios, des opéras (parmi ces derniers, on choisit ceux qui ne sont pas exécutés, tels que l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, la *Jessonde* de Spohr, etc.), des compositions détachées, soit de chant, soit pour un instrument.

Sous le rapport des oratoires, cette Société a l'avantage d'en faire connaître plusieurs qui, sans cette circonstance, et dans l'état actuel des choses, ne seraient jamais exécutés : tels sont, par exemple, *le Jugement dernier*, de Fr. Schneider; *la délivrance de Jérusalem*, par l'abbé Stadler, etc. L'opinion publique se partage à l'égard de cette Société. Il est hors de doute que les membres qui la composent retireraient une bien plus grande utilité de leur association, s'ils admettaient dans leur sein les deux professeurs de l'Université, nommés ci-dessus, et s'ils voulaient se soumettre à leur direction : on ne peut que profiter de l'association de tels hommes. Le but de la Société devrait être, non d'exécuter simplement des morceaux de musique, mais de se perfectionner de plus en plus dans cette exécution.

Outre l'Université, Breslau possède quatre gymnases, dans chacun desquels on cultive le chant plus ou moins sérieusement. Au *Gymnase d'Elisabeth*, est attaché M. Pohsner, substitut-chanteur à l'église de Sainte-Elisabeth, et directeur d'une Société de chant; au *Gymnase de la Madeleine*, se trouve être Kahl, professeur de chant à l'église du même nom; Au *Gymnase de Fré-*

déric-Guillaume, M. Peuker, professeur et organiste, vient récemment de se charger du chant; enfin le célèbre Bernard Hahn est professeur de chant au *Gymnase catholique*. Ce dernier gymnase est incontestablement l'une des meilleures institutions musicales de la monarchie : on y a construit une grande salle, uniquement destinée à la musique; un superbe piano y est placé pour accompagner; les meilleurs ouvrages y sont réunis, et M. Hahn remplit ses fonctions avec tout le soin et toute l'habileté qu'il est permis de désirer. Une séance consacrée à l'exécution instrumentale y a lieu aussi une fois par semaine, sous la direction du professeur en chef Prudlo.

Il se trouve encore à Breslau deux séminaires : l'un (le séminaire catholique) a pour professeur de musique, 1° le maître de chapelle Schnabel, qui exerce les séminaristes dans l'exécution des grands morceaux, comme messes, symphonies, etc., et qui leur enseigne le chant et l'orgue; 2° M. Schnabel fils, qui donne des leçons de piano, de violon, et enseigne l'harmonie d'après le système de Logier; 3° enfin, M. Lucas, directeur des chœurs, qui exerce le séminaristes au chant d'église catholique. L'autre séminaire, qu'on nomme évangélique, a pour professeur de musique M. Michler. Les séminaristes, dont le nombre est d'environ cent, sont divisés en deux classes. Le cours, jusqu'à présent, ne durait que deux ans; mais on doit en prolonger la durée. Chaque année, à peu près la moitié des élèves se retire, et est remplacée par un nombre égal. Chacune de ces deux classes étudie pendant deux heures l'harmonie, d'après Logier. La leçon d'accompagnement est adaptée à l'orgue et au chant choral. La classe des élèves nouvellement reçus dans l'établissement reçoit par séminaire trois leçons de chant élémentaire, qui ont un double but : d'abord, de bien former les élèves dans ces commencemens toujours difficiles; ensuite de les rendre propres à établir une méthode de chant correcte et régulière dans les écoles populaires. (Cette leçon est la seule que donne le rédacteur de l'*Eutonia*, d'autres branches de l'instruc-

tion lui étant confiées; il s'occupe de l'anthropologie, de la psychologie, etc.) La classe des séminaristes vétérans reçoit deux leçons par semaine de chant choral, ainsi que de vocalisation. Les morceaux qu'on exécute sont tirés des chœurs, pour voix d'hommes, de Bernard Klein, de Naegeli, de Breidenstein, et des cahiers de Hientzsch.

Les élèves de cette classe participent aussi deux fois par semaine aux leçons de chant de l'Institut universitaire. Une fois par semaine, tous les séminaristes chantent en chœur. On exécute pendant toute l'année les mélodies les plus connues et les plus usitées, d'abord en lisant, ensuite de mémoire; tantôt en chœur, tantôt en solo, tantôt sans accompagnement, d'autres fois avec accompagnement d'orgue. On a soin de choisir les partitions les plus correctes. Huit heures de leçons sur l'orgue sont données par semaine par M. Richter. Il est inutile de dire qu'aucun séminariste n'approche de l'orgue qu'après avoir acquis un certain degré de perfection sur le piano, et que lorsqu'une étude approfondie de l'harmonie l'a rendu capable d'employer à propos les accords de tous les tons. On fait jouer d'abord des accompagnemens de chœur sans solo, mais avec pédale obligée; ensuite des solos que compose l'élève lui-même, et enfin d'autres qu'il joue de tête. Ensuite on l'exerce aux préludes, et enfin aux grands chœurs, qu'on tire de l'ouvrage de Kunhnau.

Les préludes sont, soit de Rinck, soit de Fischer, Umbreit, Vierling, Sechler, Kittel, Knecht, etc. Les élèves reçoivent chaque semaine quatre leçons de piano, d'après la méthode de Logier, et exécutent des morceaux de Clementi, Mozart, Cramer, Haydn, etc. Deux leçons de violon par semaine sont données par M. Richter. On commence par les ouvrages de Frœhlich, et on vient ensuite aux duos de Blumenthal, Vassermann, etc. Deux heures sont consacrées à la musique d'orchestre.

A la connaissance du rédacteur de l'*Eutonia*, Bres-

lau possède trois académies ou sociétés de chant: 1° l'académie de chant dirigée par M. Mosewius, qui a ses statuts et ses réglemens sur le modèle de celle de Berlin. Elle s'occupe principalement des œuvres de Haydn; cependant on y chante aussi plusieurs anciennes et nouvelles compositions religieuses. L'hiver dernier, elle a exécuté publiquement *le Judas Machabée*; on y entrait sans rétribution; et le dimanche des Rameaux elle a donné *le Messie* au bénéfice de son directeur. M. Mosewius dirige encore une école particulière de chant pour les enfans. 2° La société de chant de M. le chanteur Siegert. Comme la précédente, elle se réunit deux fois par semaine pendant l'hiver; mais elle est fermée pendant l'été. M. Siegert n'y laisse également exécuter que des compositions religieuses. 3° La société de Pohsner, dont le but semble être le même que celui de la précédente.

Breslau possède, en y comprenant les catholiques, trente écoles bourgeoises élémentaires des pauvres. La moindre est composée de cent cinquante élèves; d'autres en renferment plus de trois cents. Dans chacune d'elles on cultive plus ou moins le chant. Parmi elles, celle qui s'appelle *Saint-Esprit*, mérite d'être citée. M. Siegert y est attaché en qualité de pofesseur de chant.

Institutions musicales particulières. Nous possédons trois établissemens d'après la méthode de Logier: le plus ancien est celui de l'organiste en chef Freudenberg; un second se trouve sous la direction de M. Sauermann, et la troisième sous celle de M. Schnabel le jeune. Dans toutes on a réuni les leçons de piano à celles d'harmonie. Outre cela, des leçons semblables sont données par MM. les professeurs Flemming, Würstrich, Vogt; et M. Rapael enseigne le chant pour le piano. On peut citer spécialement MM. Kohler, organiste en chef, Wolf, Hesse, organiste; et pour le violon, MM. Luge, Lustner, Broer, Deutsch, etc. Beaucoup d'autres maîtres enseignent la musique à Breslau. Il est impossible de donner ici les noms de

tous, quoique plusieurs d'entre eux soient d'excellens professeurs.

Musique d'église. La meilleure est incontestablement celle de la Cathédrale, qui se trouve dirigée par le maître de chapelle Schnabel. On entend aussi de la bonne musique dans les autres églises catholiques, et notamment dans celle du Sablon (*Sandkirche*), dont le directeur des chœurs est M. Lucas. Parmi les églises évangéliques, on remarque la musique dirigée par M. Siegert, dans l'église de Saint-Bernard. Là on entend toute l'année une suite non interrompue de bons morceaux, tant anciens que modernes. MM. les directeurs de la musique des deux principales églises évangéliques s'efforcent d'en approcher: ce sont M. Pohsner à l'église d'Élisabeth, et M. Kahl à celle de la Madeleine. A la première sont attachés comme organistes MM. Kohler et Hesse; à la seconde, M. Freudenberg. Une mention honorable est due aussi aux anciens organistes de quelques églises catholiques: à M. Gottvald, de la Cathédrale; à M. Friedrich, de l'église de la Croix; à M. Rœsler, de l'église du Sablon. Ainsi qu'on le prévoit déjà, la musique des trois églises évangéliques nommées ci-dessus, va recevoir une amélioration importante; leurs chœurs s'augmenteront évidemment des élèves de nos Gymnases, à qui cet emploi procure plusieurs avantages pécuniaires.

Concerts. Outre le concert académique dont-il a été fait mention ci-dessus, le maître de chapelle Schnabel donne pendant l'hiver trois concerts par semaine, et les dirige lui-même. Plusieurs autres concerts sont encore donnés, soit par des artistes indigènes, soit par des étrangers. Ce qu'on vient de lire n'est qu'un court aperçu de l'état où se trouve la musique à Breslau; mais cet aperçu suffira pour faire comprendre l'importance qu'on attache en Allemagne à la culture de cet art, puisque tant d'établissemens lui sont consacrés dans une ville dont la population n'est que d'environ 80,000 âmes.

CORRESPONDANCE.

A M. FÉTIS, *Rédacteur de* LA REVUE MUSICALE.

Monsieur,

Plusieurs éditeurs de l'Allemagne, dans l'intention de tirer parti du succès prodigieux qu'a obtenu la musique de *Guillaume Tell*, annoncent faussement qu'ils sont en possession de la partition manuscrite de cet ouvrage, et qu'ils sont sur le point de publier la réduction pour le piano. Désirant mettre le public en garde contre ces annonces trompeuses, et en même temps veiller aux intérêts des propriétaires de cet ouvrage, je vous prie de vouloir bien faire connaître, par la voie de votre journal, qu'il n'existe entre les mains de qui que ce soit, en Allemagne, de copie de la grande partition de *Guillaume Tell*, que je publierai au commencement du mois de décembre.

Je *ne me* chargerai *moi-même* de remplir *aucune* demande de l'Allemagne pour la grande partition de *Guillaume Tell.* Les personnes qui desireront en recevoir promptement des exemplaires imprimés, devront s'adresser à MM. les fils de B. Schott, à Mayence, à qui j'adresserai les premiers exemplaires.

Quant à la réduction pour le piano, j'en ai cédé la propriété, d'accord avec M. Rossini, à MM. les fils de B. Schott, pour toute l'étendue de l'Allemagne, à l'exception de la monarchie autrichienne, et à MM. Artaria et compagnie, à Vienne, pour la monarchie autrichienne et les provinces italiennes, et à MM. Goulding et Dalmaine, de Londres, pour l'Angleterre, l'Ecosse et l'Irlande.

Ces trois éditions et la mienne sont les seules autorisées par l'auteur. Toutes les autres seraient des contrefaçons, et ne pourraient d'ailleurs paraître à la même époque, puisque MM. Schott et Artaria s'occupent de la traduction et de la gravure de cet ouvrage : le premier depuis plus de trois mois, et le second depuis un mois; tandis que les autres éditeurs d'Allemagne ont à peine reçu la musique de *Guillaume Tell*, qui n'a été publiée ici que le 15 septembre.

Quant aux ouvrages que MM. Herz, Tulou, de Bériot et autres doivent composer sur la musique de *Guillaume Tell*, ils seront, pour *toute* l'Allemagne, la propriété exclusive de MM. les fils de B. Schott, qui en ont acquis directement la propriété de ces auteurs.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.

E. TROUPENAS,

Editeur de tous les opéras français de Rossini.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Rentrée de Garcia dans le Barbier de Séville.

Ce fut au mois de novembre 1807 que Garcia se fit entendre la première fois à Paris. Depuis le départ de Nozzari pour l'Italie, les ténores qui avaient paru à l'*Opéra Buffa* étaient d'une faiblesse désespérante, et l'on avait été forcé de monter des ouvrages où ils n'avaient que des rôles secondaires, tels que les *Cantatrice Villane, I Virtuosi ambulanti*, etc. Le chant pur et suave de madame Barilli, et le talent comique de son mari,

ne suffisaient pas pour suppléer au vide que laissait dans la troupe chantante l'absence d'un bon ténore. L'arrivée de Garcia changea la face des choses. Le succès qu'il obtint dans le rôle de *Loredano*, de la *Camilla*, décida M. Berton, alors directeur de la musique du théâtre Italien, à faire jouer les *Nozze di Figaro*, ouvrage alors inconnu du public parisien. Le rôle du comte Almaviva a été écrit par Mozart pour un bariton; mais au moyen de légers changemens et de quelques transpositions, Garcia, qui possédait déjà quelques sons graves dans sa voix de ténore, put jouer ce rôle, et lui donna une physionomie animée qu'aucun autre acteur italien de cette époque n'aurait pu lui prêter. Le succès fut immense, et tel qu'il n'y en avait point encore eu au théâtre Italien de Paris. Cinquante-deux représentations suffirent à peine à l'empressement du public, qui ne fut plus borné, comme par le passé, à un certain nombre d'habitués, mais qui se composa de tout ce qui était sensible au charme de la musique.

Garcia, déjà grand musicien à cette époque, ne possédait cependant pas encore cet aplomb, cette imperturbable domination de la scène, cette sûreté de méthode que l'on a admirés depuis en lui; mais il était déjà fort supérieur comme acteur à tout ce qui existait alors sur la scène italienne. Sa voix avait plus de fraîcheur, mais moins d'exercice: il était moins prodigue de *fioritures*; mais le goût de ces ornemens n'avait pas pris alors le développement qu'il a acquis depuis l'apparition de la musique rossinienne. Ce qu'on remarquait déjà dans le talent de Garcia, c'était une tendance à donner à son chant une teinte dramatique, dont on ne sentait pas alors le mérite, mais dont les avantages ont été reconnus depuis lors. Deux ténores qui débutèrent au théâtre Italien de Paris, en 1810, Guglielmi fils et Fiorini, ne purent se soutenir à côté de Garcia. Un engagement qu'il avait contracté avec l'entrepreneur du théâtre de Madrid, nous l'enleva en 1811; il fut remplacé par deux chanteurs célèbres, Tacchinardi et Crivelli.

Garcia n'avait quitté l'Espagne que pour se rendre en Italie : là, il assista à l'étonnante révolution musicale opérée par Rossini, et lui-même y prit part en jouant d'origine à Naples et à Rome les rôles de *Leicester* dans l'*Elisabetta*, et d'*Almaviva* dans le *Barbier*. Il y a dans le style du maître de Pesaro beaucoup de choses qui ont de l'analogie avec l'organisation musicale de Garcia : le chanteur était fait pour la musique, comme la musique était faite pour le chanteur. Dès ce moment (1815), le talent de celui-ci prit tout le développement dont il était susceptible. Le séjour de l'Italie avait perfectionné son goût en ce qui tient aux formes mélodiques; et la supériorité de son organisation lui avait fait comprendre rapidement l'usage qu'il pouvait faire de ce qu'il avait entendu de bon. Lorsque Garcia revint à Paris, vers la fin de 1819, il n'était pas le chanteur le plus correct qu'on pût entendre; mais il était celui qui remplissait le mieux les conditions d'un rôle, et qui, en résumé, était le plus satisfaisant. Ce fut lui qui fit connaître à Paris la musique de Rossini ; car l'*Inganno fortunato* et l'*Italiana in Algeri*, seuls opéras de ce maître qu'on eût joués jusqu'alors au théâtre Italien, n'avaient eu qu'un succès médiocre. Le *Barbier* fit à la fois la réputation du compositeur et celle du chanteur. Quelques spectateurs tout remplis des souvenirs du Théâtre-Français, auraient desiré qu'Almaviva eût eu plus de noblesse; mais il y avait tant de verve, d'entraînement, dans la manière dont Garcia représentait le personnage, et dont il chantait les morceaux principaux, que l'on était forcé d'avouer que si ce n'était l'Almaviva de Beaumarchais, c'était du moins celui de Rossini.

Garcia était destiné à procurer en France la vogue aux chefs-d'œuvre de deux grands maîtres : il avait commencé autrefois par le *Mariage de Figaro* ; il venait de rendre le même service au *Barbier*. *Don Juan*, qui n'était connu que par l'essai malheureux qu'on en avait fait à l'Opéra en 1805, lui dut le succès prodigieux qu'il obtint quinze ans après. Malheureusement, ma-

dame Fodor seule secondait ses efforts ; tous les autres rôles étaient confiés à des chanteurs de glace qui ne comprenaient pas cette merveille musicale; mais Garcia suffisait pour animer tout cela. *Otello* mit le comble à sa réputation. Dans les derniers temps de son séjour à Paris, on s'aperçut que ce rôle, dans lequel il exagérait un peu les moyens d'effet, avait fini par altérer sa voix. La dernière année qu'il passa au théâtre le montra inférieur à lui-même. Il partit pour Londres, y eut encore des succès, puis se rendit à New-Yorck, où il se fit directeur d'opéra italien. Sa fille, madame Malibran, et lui-même, étaient les plus fermes soutiens de cette entreprise qui prospéra. Toujours inconstant dans ses projets, Garcia quitta l'Amérique septentrionale pour se rendre au Mexique. Les événemens politiques de cette contrée lointaine l'ont ramené parmi nous, après une absence de six années, qui, comme on le pense bien, n'ont pas amélioré l'état déjà déclinant de sa voix. Toutefois, quoiqu'on prévît quels devaient être les outrages du temps sur l'organe du chanteur, on ne s'est pas montré moins empressé de revoir l'acteur qui savait si bien animer la scène, et qui avait autrefois procuré des plaisirs qu'on n'avait point oubliés. Une foule immense remplissait la salle le 24 de ce mois; et des applaudissemens unanimes ont accueilli l'ancien favori du public à son entrée en scène.

La cavatine de l'introduction était le plus dangereux des écueils que Garcia avait à redouter. Tout son savoir, toute son adresse ne pouvaient lui servir que pour ne pas venir s'y briser. Il n'a jamais chanté ce morceau d'une manière complétement satisfaisante; cette fois, la sensation qu'il a fait éprouver avait quelque chose de pénible: aussi les applaudissemens qui lui ont été donnés n'étaient-ils que de souvenir. Mais il n'a point tardé à reprendre sa revanche. En homme d'une habileté consommée, il a adopté une méthode de débiter le récitatif plutôt qu'il ne le chante, parce que cette méthode lui sert à ménager sa voix et empêcher la fatigue, en même temps qu'elle concourt à donner plus de vivacité

à l'action et d'effet à la scène. Il y a quelque chose de merveilleux à voir avec quelle sûreté ce musicien profond reprend l'intonation vers la fin de sa période, ou lorsqu'il y a dans le récitatif quelque modulation qu'il faut faire sentir; et cela sans avoir besoin du secours du piano. Il n'existe pas, je crois, deux chanteurs capables de faire ce tour de force comme Garcia. C'était merveille de voir dans le duo, *All'idea di quel metallo*, avec quel art il esquivait les écueils et préparait chaque son; et cela sans paraître occupé d'autre chose que de l'effet scénique, rompant la mesure de temps en temps avec une grâce parfaite, et arrivant en temps à la finale de la phrase. Dans cette lutte continuelle du talent contre les désavantages naturels, le talent a presque toujours triomphé. Dans tout celà, il est vrai que le muletier andaloux se montrait plus que le noble castillan; mais ce muletier avait tant de verve, tant de mordant, une allure si dégagée, qu'on le préférait à la fade convenance des Almaviva, auxquels nous sommes accoutumés depuis six ans. Au reste, ce rôle était, dans l'état actuel de la voix de Garcia, le moins avantageux de tous ceux qu'il pouvait choisir. *Otello*, et surtout *Don Juan*, lui seront plus favorables. On dit que l'administration du théâtre Italien se propose de donner dans la saison l'*Agnèse*, où Garcia chanterait le rôle d'*Uberto* : je crois qu'il y sera bien placé. Il paraît que le premier ouvrage qui sera représenté est l'*Elisabetta*, pour la continuation des débuts de mademoiselle Heinefetter. Garcia y reprendra le rôle de *Leicester*.

Les amateurs de la bonne musique jouiront dans cette saison d'un plaisir bien vif; celui d'entendre enfin le chef-d'œuvre de Mozart, *Don Juan*, exécuté aussi parfaitement qu'on peut le désirer. Pour la première fois, trois premières femmes se trouveront réunies pour les rôles si difficiles de *Zerlina*, de *Donna Anna*, et de *Donna Elvira*. Madame Malibran et mademoiselle Sontag ont joué les deux premiers, avec le plus grand succès, à Londres; mademoiselle Heinefetter sera fort bien placée dans le troisième. On sait quelle est la su-

périorité de Garcia dans le rôle de *Don Juan*. Santini sera le meilleur Leporello que nous ayons jamais eu. Il faut espérer qu'en faveur de la belle musique de Mozart, Graziani ne refusera point de jouer le rôle peu important de *Mazetto*. Quant a celui de *Don Ottavio*, il faut espérer que M. Laurent se déterminera à le confier à Donzelli. La chaleur de cet acteur peut seule seconder celle de Garcia dans les morceaux d'ensemble, et surtout dans le *finale* du premier acte de cet ouvrage colossal. On sait que Donzelli chante à merveille le rondo, *Il mio tesoro*; il a chanté tout le rôle avec la même supériorité. Monté de cette manière, nul doute que *Don Juan* ne produise autant d'effet et peut-être même davantage qu'en 1821.

J'allais finir cet article sans parler de mademoiselle Sontag; ce serait une injustice, car il est impossible de rien entendre de plus merveilleux que la manière dont elle a chanté les variations de Rode au second acte du *Barbier de Séville*. Il est permis de faire de la voix un instrument, quand on parvient à l'emporter de vélocité et de brillant sur le jeu du plus habile instrumentiste.

FÉTIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation de Jenny, ou la Muette,

Opéra comique en trois actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Carafa.

Georges, le fermier de lord Hamilton, est un ivrogne dont la femme était nourrice de Jenny, fille de ce sei-

gneur. Un jour, jour néfaste, pendant que Georges était au cabaret, sa maison brûla. Lorsqu'il arriva chez lui, sa femme et sa fille étaient hors de danger; mais Jenny, alors âgée de cinq ans, était restée seule dans la maison incendiée. Georges s'est précipité dans le feu, et a sauvé l'enfant; mais la frayeur a privé celle-ci de l'usage de la parole, et depuis lors elle est restée muette. N'osant s'exposer à la colère de lord Hamilton, Georges lui a caché l'événement qui a causé ce malheur, et fait passer sa propre fille pour celle du lord. Cette fille meurt, ainsi que la femme de Georges, et le secret de la naissance de Jenny n'est plus connu que du fermier. Il se remarie. Betty, sa nouvelle femme, est curieuse; elle s'aperçoit que Georges a un secret qui le tourmente; elle veut connaître ce secret, et profitant du penchant de son mari pour le vin, elle le grise. Georges, dans son ivresse, lui apprend dans quel lieu sont cachés les papiers relatifs à ce secret. Betty se promet bien de s'en emparer.

Hamilton a encouru la disgrâce du prince, et n'a pu obtenir la fin de son exil que sous la condition de donner sa nièce Anna à lord Mulgrave, jeune libertin, qui se fait un jeu de tromper toutes les femmes. La crainte d'exposer le bonheur d'une nièce qu'il aime, oblige Hamilton à tromper le prince, et à lui déclarer qu'Anna est mariée en secret à Frédéric, son fils adoptif. Le prince feint de croire à ce mariage qu'Hamilton se presse de conclure. Il déclare à sa nièce et à Frédéric la nécessité où il se trouve de les unir. Mais ce qu'il n'a point prévu, c'est que Frédéric est amoureux de Jenny et en est aimé. Cependant Frédéric est prêt à se sacrifier pour donner une preuve de sa reconnaissance à son bienfaiteur, quand Jenny accourt. Elle vient d'apprendre de Georges le secret de sa naissance en même temps que le malheur dont elle est menacée de voir celui qu'elle aime uni à un autre. Elle veut s'expliquer, mais elle ne le peut; on ne la comprend pas, et Hamilton, que le temps presse, veut conduire les époux futurs dans la chapelle du château pour les unir. Jenny

s'évanouit de douleur : on la transporte dans un pavillon, et l'on s'éloigne pour la cérémonie nuptiale. Mulgrave, qui était venu pour connaître celle qui lui est destinée, vient d'apprendre qu'elle épouse un autre que lui. Son amour propre est piqué : cependant il prend gaîment son parti, quand tout à coup Jenny, revenue à elle-même, se présente à lui. Il veut la séduire, l'enlever, et lui propose de le suivre à son château. Or, c'est là précisément que se trouvent les titres précieux qui doivent la faire reconnaître : elle n'hésite point, et part avec Mulgrave. Georges, que sa femme a enfermé dans la cave, pour avoir le temps d'aller s'emparer des papiers, voit Jenny monter dans la voiture de Mulgrave, il frappe à coups redoublés ; on accourt à ses cris, et Hamilton apprend de sa bouche que Jenny est sa fille, et que Mulgrave vient de l'enlever. Après avoir chanté long-temps, suivant l'usage, *courons en diligence*, on part en effet pour tirer la jeune fille des mains de son ravisseur.

Au troisième acte, la scène est dans le château de Mulgrave. Plusieurs jeunes fous y boivent en attendant le retour du maître de la maison. Il arrive et compte la mésaventure de son mariage manqué, mais il cache à ses amis sa bonne fortune avec Jenny. Les compagnons de lord Mulgrave ont des soupçons, mais ils n'en laissent rien paraître et feignent de se retirer. Jenny arrive. Mulgrave cherche à la séduire ; il est repoussé avec indignation. Dans ce moment, arrive Betty qui connaît le secret de la naissance de Jenny, et qui, pour la sauver des entreprises du jeune lord, lui révèle ce secret. Alors Mulgrave conçoit le dessein de conduire en Écosse la fille d'Hamilton, pour l'épouser lorsqu'il aura lu lui-même les papiers qui constatent sa naissance. Il sort et emmène Betty ; mais celle-ci a eu le temps de remettre en secret les mêmes papiers à Jenny. Celle-ci, après les avoir lus, veut les détruire, pour se soustraire au malheur d'épouser Mulgrave. Elle les brûle, et jette par la fenêtre les papiers enflammés. Ces papiers mettent le feu à la maison, et au moment où Frédéric vient pour

sauver Jenny, un incendie se déclare : les portes se sont refermées et la fuite est impossible. *Mais la Providence veille sur l'innocence :* lord Hamilton pénètre jusqu'à sa fille, et, aidé de ses vassaux, parvient à la sauver. Un incendie a privé Jenny de la parole ; un incendie lui en rend l'usage, et elle nomme son père au moment où le rideau tombe.

Telle est la pièce dont la première représentation a été donnée au théâtre de la rue Ventadour, le 26 septembre. Tout cela est peu raisonnable, et la plupart des situations de l'ouvrage sont à peu près impossibles ; mais elles ne manquent point d'un certain intérêt, et cet intérêt a soutenu la pièce, malgré le défaut d'art qu'on remarque dans sa contexture et la pauvreté du dialogue.

Quant à la musique, elle n'est certainement pas une des meilleures qui soient sorties de la plume de M. Carafa: je la trouve même généralement si faible, que je serais fort embarrassé d'en faire une analyse. Il est vraisemblable que le compositeur, occupé d'un opéra pour le théâtre Italien, n'aura pas eu le temps de soigner celui-ci, et sans doute il y attache aussi peu d'importance que moi. A l'exception de la romance admirablement chantée par Ponchard au premier acte, et du motif du rondo de Chollet, je n'ai rien trouvé dans la musique de Jenny qui méritât quelque attention. L'exécution de l'ouvrage a été satisfaisante en ce qui concerne les acteurs ; mais les chœurs ! c'est l'abomination de la désolation.

FÉTIS.

PUBLICATIONS NOUVELLES.

M. Massimino a publié, pour l'usage des élèves de la Maison royale de Saint-Denis, les trois premières périodes ou parties d'un Traité qui, dans son entier, se

composera de cinq périodes, et comprendra toutes les notions qui doivent servir à l'instruction musicale, avec l'application générale des principes, soit pour la lecture de la musique ou solfége, soit pour la mélodie, ainsi que pour l'harmonie et la composition.

Le volume qui contient les trois premières périodes, qui forment l'objet de la publication que nous annonçons, se vend 30 fr., chez l'auteur, rue Saint-Marc, n. 10, et chez tous les marchands de musique.

Les notions qu'il renferme, ainsi que les leçons de solfége, sont graduées de manière à mettre promptement l'élève, quel qu'en soit l'âge, en état de solfier sans crainte de fatiguer son esprit et sa voix.

Ce Traité doit précéder dans l'enseignement celui qui a été publié par le même auteur en 1819, lequel porte aussi le titre de *Nouvelle Méthode*, et qui jouit d'une réputation méritée comme solfége.

Le volume que nous annonçons est traduit en langue espagnole, et se vend également 30 fr., chez l'auteur, rue Saint-Marc, n. 10.

Depuis long-temps, M. Massimino s'est livré exclusivement à l'enseignement de la musique et du chant; il a fait une étude longue et consciencieuse des moyens d'aplanir les difficultés dans les démonstrations des élémens. Les cours qu'il a faits chez lui, et qu'il continue dans l'établissement royal de Saint-Denis, ont fait passer sous ses yeux un grand nombre d'élèves, doués de tous les degrés de facultés intellectuelles : on ne peut donc lui refuser une expérience consommée, ni la connaissance des moyens les plus propres à communiquer les notions de l'art musical. C'est le résultat de cette expérience qu'il a consigné dans sa *Nouvelle Méthode pour l'enseignement de la musique*.

La difficulté radicale de tout ouvrage élémentaire concernant une science quelconque est la disposition des objets, leur classement dans l'ordre le plus logique et le plus naturel, enfin leur gradation habilement ménagée,

C'est là l'objet de tous les traités, de toutes les méthodes, de tous les solféges, pour la musique; mais le but n'est pas atteint dans tous les ouvrages de ce genre : il nous paraît l'être dans celui de M. Massimino. Apprendre la musique en l'écrivant, est le principe fondamental de la méthode de ce professeur. Nous avons dit, dans le premier volume de la *Revue musicale*, les motifs qui nous font douter de l'efficacité de ce principe; mais comme M. Massimino peut nous opposer son expérience et ses résultats journaliers, nous ne prétendons pas que notre opinion soit décisive. Quoi qu'il en soit, le principe une fois adopté, tout est conséquent dans la manière dont M. Massimino distribue les objets; et l'on doit lui savoir gré de la rare sagacité dont il a fait preuve en cela.

On a vu dans l'annonce, que la première partie de la méthode est divisée en trois périodes. Dans la première, l'élève, guidé par des tableaux qu'il a sous les yeux, apprend à lire et a former les caractères qui servent à écrire la musique, acquiert la connaissance de leurs noms, de leur emploi, et la décomposition des valeurs de temps en mesures. Toutes les leçons qui suivent servent à l'application de ces principes. Dans la seconde période, l'élève commence à écrire sous la dictée, et apprend à calculer dans l'audition la durée des sons, pour traduire ce qu'il entend en signes équivalens. Tous les exemples contenus dans cette seconde période sont ceux que M. Massimino destine à être dictés aux élèves. Tous ces exemples sont écrits dans le système diatonique, afin de ne pas multiplier les difficultés. La troisième partie est destinée à former l'oreille des élèves sur tous les genres d'intonation. On voit que, fidèle à son idée première, M. Massimino a pris toutes les précautions possibles pour aplanir les difficultés autant qu'il était nécessaire. L'examen des leçons prouve qu'il les a écrites en professeur habitué à réfléchir sur la progression des notions logiques.

L'ABEILLE MUSICALE.

Les amateurs de chant, qui ne possèdent pas une voix assez étendue pour bien exécuter la musique difficile de nos opéras modernes, aiment à se rejeter sur des compositions plus modestes et qui conviennent davantage à la portée de leur organe musical. Mais comment décider son choix dans la foule de romances, chansonnettes et nocturnes dont les magasins de musique sont journellement inondés? Rien de plus facile : c'est de s'en rapporter au jugement d'une personne experte en pareille matière.

Les amateurs sauront donc gré à M. A. Romagnesi, compositeur et éditeur de musique, rue Vivienne, n° 21, du soin qu'il prend de leur choisir et de leur offrir, sous le titre de *l'Abeille musicale*, une collection de vingt-quatre romances ou nocturnes, des auteurs les plus estimés dans ce genre de composition. Il paraît deux romances au commencement de chaque mois. La première année vient de finir ; la seconde commencera avec le mois d'octobre prochain. Les noms de MM. A. Romagnesi, A. Beauplan, Panseron, Bruguières, etc., qui figurent sur le prospectus de l'*Abeille musicale*, nous dispensent de faire l'éloge des numéros de ce journal.

Le prix annuel de l'abonnement est toujours de 16 fr. avec accompagnement de piano, et de 8 fr. avec accompagnement de guitare.

PROSPECTUS.

Collection des opéras de Boieldieu, réduits pour le piano-forté.

Les progrès de la musique, le grand nombre des amateurs qui la cultivent, et la préférence qu'ils accordent à la partie vocale, ont donné, depuis plusieurs années, une nouvelle direction aux publications musicales. La prévoyante sollicitude des éditeurs s'empresse de servir la société chantante selon ses goûts et ses besoins. Dans le temps où les virtuoses étaient rares, les airs, les duos, quelquefois un trio remarquable formaient toute la collection offerte aux musiciens qui voulaient exécuter dans les salons les morceaux du nouvel opéra qui tiomphait sur la scène. Cette société d'amateurs s'est prodigieusement accrue, et si dans les réunions musicales on se bornait aujourd'hui aux airs, aux duos, aux trios même, la plus grande partie des exécutans attendraient vainement leur tour, et seraient condamnés au silence; tout le monde sait que les *dilettanti* n'aiment point cette espèce de repos. Un chœur, un finale, un septuor mettent en avant toute la troupe; chacun prend une part active aux plaisirs de l'auditoire. Tel qui n'a point assez de moyens et de talent pour s'exposer aux périls du solo, affronte bravement sa partie dans un ensemble, quand il sait que de solides compagnons doivent le remettre sur la voie, s'il venait à s'égarer.

Depuis que la partition à grand orchestre est reléguée dans le cabinet des érudits et des compositeurs, on voit trop rarement sur le pupître des pianos une

collection des opéras français. Les amateurs tiennent beaucoup aux partitions complètes, depuis que les œuvres lyriques de Mozart, de Cimarosa, de Paër, de Rossini, de Mayer, etc., ont été publiés de cette manière avec l'orchestre réduit pour le clavier. Nos virtuoses desirent vivement que les opéras français viennent enfin prendre la place qui leur est réservée dans les bibliothèques. La publication des œuvres de Boieldieu offrirait encore de belles chances pour l'éditeur, si le merveilleux succès de la petite partition de *la Dame blanche* ne donnait une preuve certaine de l'empressement du public pour la collection de treize opéras choisis parmi les plus belles compositions de l'Orphée français.

Nous ne parlerons point ici des morceaux de cet illustre maître que l'on a déjà publiés séparément avec accompagnement de piano, et qui figureront dans notre édition complète. On connaît ce répertoire, sans doute; cependant il est peu de personnes qui en possèdent toutes les richesses. Les chœurs, les morceaux d'ensemble, les introductions, les finales harmonieux et pleins de mélodie de *Zoraïme et Zulnare*, de *Beniowski*, de *Jean de Paris*, du *Chaperon rouge*, de *la Dame blanche*, des *Deux Nuits*, etc., seront un ornement bien précieux pour les grandes réunions musicales, un sujet d'études nouvelles pour les nombreuses écoles de chant, une source de jouissance pour les amateurs.

CONDITIONS.

Cette collection sera composée de treize partitions, et un volume de fragmens inédits.

Ces partitions seront données par livraison, de deux mois en deux mois.

La première livraison paraîtra le 30 septembre 1829.

Les souscripteurs recevront, gratis, avec la dernière livraison, le portrait et un *fac simile*.

Prix pour les Souscripteurs :

Première livraison, 20 fr. net, sans remise.
Les suivantes, chaque, 18 fr. net, *id.*

Pour les non Souscripteurs :

Première livraison, 25 fr. net, sans remise.
Sixième livraison, 25 fr. net, *id.*
Les autres livraisons, chaque, 20 fr. net, *id.*.

Ordre des livraisons.

Première, *les Deux Nuits*, en trois actes.
Deuxième, *Ma tante Aurore*, en deux actes.
Troisième, *Jean de Paris*, en deux actes.
Quatrième, *La jeune Femme colère*, en un acte; *le nouveau Seigneur*, en un acte.
Cinquième, *la Fête du village voisin*, en trois actes.
Sixième, *la Dame blanche*, en trois actes.
Septième, *les Voitures versées*, en deux actes.
Huitième, *Zoraime et Zulnare*, en trois actes.
Neuvième, *le petit Chaperon rouge*, en trois actes.
Dixième, *Beniowski*, en trois actes.
Onzième, *Rien de trop*, en un acte; *le Calife de Bagdad*, en un acte.
Douzième, Fragmens d'*Aline*, *Télémaque*, *Charles de France*, *Pharamond*, etc.

On souscrit à Paris, chez Janet et Cotelle, marchands de musique du Roi, au Mont-d'Or, rue Saint-Honoré, n. 123, hôtel d'Aligre, et rue de Richelieu, n. 92;

Et dans les départemens, chez les marchands de musique.

ANNONCES.

Rondo du printemps, tiré de la légende de la Tapisserie, par M. Ed. d'Anglemont, mise en musique, avec accompagnement de piano, par C.-L. Rhein. Prix : 2 fr.

— *La Bataille d'Hastings*, chant du trouvère, tiré de la légende du château d'Harcourt, par M. Ed. d'Anglemont, mise en musique, avec accompagnement de piano, par C.-L. Rhein. Prix : 2 fr.

A Paris, au magasin de musique de A. Romagnési, rue Vivienne, n. 21.

— Partition du *Quintetto* pour deux violons, alto, violoncelle et basse; dédiée à M. Charles de Novion, par Georges Onslow. Op. 23. Prix : 12 fr.

— *Idem* du *Quintetto*, pour deux violons, alto, violoncelle et basse; dédié à M. le baron de Ponnat, par Georges Onslow. Op. 24. Prix : 12 fr.

Ces deux ouvrages remarquables, que les amateurs ont entendus avec beaucoup de plaisir dans diverses soirées et matinées musicales, forment les volumes 19 et 20 de la belle collection publiée par MM. J. Pleyel et compagnie, sous le titre de *Bibliothèque musicale*.

Nouvelles publications faites par Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n. 11.

Ouverture des *deux Figaro*, musique de Mercadente, arrangée pour le piano ; 4 fr. 50 cent.

L'Aveu du Châtelain, ballade de Victor Hugo, mise en musique par Lhuillier ; 2 fr.

Le Départ du Conscrit, chansonnette, musique de Lhuillier ; 2 fr.

Duo de la *Straniera*, pour *soprano* et *basso*, musique de Bellini, *Trista pensosa*; 4 fr. 50.

Rondoncino facile pour le piano, par Herdliska ; 3 fr.

Vingt-quatre préludes pour le piano-forté, dans tous les tons majeurs et mineurs, par Herdliska ; 3 fr. 75 c.

Duettino, par Bennati, pour contralto et ténore, *Mia cara*; 2 fr.

Les Contes de ma grand'mère, chansonnette, musique de Ropiquet; 2 fr.

Le marquis des Rues, chansonnette, musique de Ropiquet; 2 fr.

Nocturne à deux voix, par Massini : *Piu non si trovano*; 3 fr.

Nocturne à deux voix, par Massini : *Non so con dolce*; 3 fr.

Duettino del Sacrifizio d'Epito, de Carafa : *O dell' empireo*. *S. C.*; 2 fr. 25 cent.

La Rencontre du soir, nocturne à deux voix, par Ropiquet; 2 fr.

L'Engagement, chansonnette, par Ropiquet; 2 fr.

Solféges pour basse-taille, par Crescentini ; 12 fr.

Sowinsky, chœur favori de *Mahomet*, varié pour le piano-forté; 3 fr. 75.

VARIÉTÉS.

Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, detto il principe della musica etc., *compilate da* Giuseppe Baini, *sacerdote romano, capellano cantore e direttore della Cappella pontificia* (1).

DEUXIÈME ARTICLE (2).

Les annales de la musique n'offrent guère de fait plus célèbre que le danger que courut la musique harmo-

(1) Voyez la *Revue musicale*, t. VI, p. 193.

(2) Errata du *premier article*. Pag. 194, lig. 28, ponctuez ainsi la phrase : Il se qualifie lui-même de *Prænestinus* à la tête de ses ouvrages ; et, dans la dédicace, etc. — Pag. 195, lig 22 : près de soixante-six années, lisez *soixante-dix années*. — Même page, lig. 25, la phrase, telle qu'elle est imprimée, n'est point terminée : il ne doit pas y avoir de point après la citation latine, et il faut lire, au lieu de Il fixa, *il fixe*. — Pag. 198, lig 22 : il mit au jour son premier ouvrage, composé de quatre messes à quatre voix ; ajoutez : et d'une à cinq voix. — Même page, lig. 28 ; on y trouve das canons ; lisez : on y trouve des canons, des associations de mesures de différentes natures, telles que le temps imparfait avec la prolation parfaite, des proportions, des émiolies, etc. — Pag. 203 ; il est évident que la note qui se trouve au bas de la page n'est pas entière ; il faut la terminer ainsi : et reproduits il y a quelques années par M. Choron, sous ce titre : *Collection des pièces de musique religieuse qui s'exécutent tous les ans à Rome durant la semaine sainte, dans la chapelle du souverain pontife.*

nique et mesurée vers le milieu du quinzième siècle, lorsque les supérieurs ecclésiastiques résolurent de la bannir des églises et de ne plus admettre pour les cérémonies du culte divin d'autre chant que la musique plane, ou chant grégorien. On sait que ce fut Pierluigi qui par ses rares talens sauva la musique sacrée de cet imminent péril, et que, ravis des compositions de ce grand maître, ceux qui avaient provoqué la réforme s'empressèrent de confirmer le privilége que l'art musical s'était acquis dans l'Eglise, en y mettant seulement pour condition que, pour se montrer digne d'être entendus dans la maison de Dieu, les musiciens prendraient pour type les ouvrages de Palestrina. Mais si le fait est connu, il est tout enveloppé de ténèbres; il en existe peu de plus obscur, de plus indéterminé, de plus controversé. En premier lieu, on n'est pas d'accord sur les motifs qui portèrent l'autorité ecclésiastique à prendre des mesures contre l'usage de la musique dans les églises, et il existe sur ce sujet quatre opinions diverses. Ensuite il en est qui prétendent que cette cause fut débattue sous le pontificat de Marcel II, et dans l'esprit du concile de Trente; d'autres soutiennent que ce fut au concile même qu'eut lieu cet événement, mais sous le règne de Pie IV. Leurs adversaires pensent que ce pontife s'occupa de cette matière de son propre mouvement, et sans en soumettre l'examen au concile de Trente.

D'autre part, on ne tombe pas d'accord sur la question de savoir si ce fut de son propre gré que Pierlouis prit la défense de la musique, ou bien si ce fut par le conseil du cardinal Ridolfo Pio di Carpi. Les uns disent que ce furent plusieurs compositions; les autres, la seule messe intitulée *Papæ Marcelli*, qui fit rendre la sentence favorable. Sous quel pape cette messe a-t-elle eté écrite? L'un dit que c'est sous Marcel II; un autre, sous Paul IV; un troisième, sous Pie IV; celui-ci veut qu'elle soit à quatre voix, celui-là à six; et enfin, pour que cette discussion ait son côté plaisant, un auteur a nié que cet ouvrage fût de Palestrina, et en a fait hon-

neur au pape Saint-Marcel Ier, qui montait sur la chaire de Saint-Pierre, en 308, et devait être, comme chacun sait, grand compositeur et habile contrapuntiste.

Le très-savant abbé Gerbert s'était déjà efforcé d'éclaircir ces difficultés ; mais les renseignemens qu'il avait recueillis étaient souvent incomplets, et quelquefois inexacts. M. Baini a refait tout ce travail d'une manière qui ne laisse rien à desirer. Nous voudrions que l'espace nous permît de publier des extraits étendus de cette partie de son ouvrage, l'une des plus importantes, à raison du jour qu'elle répand sur l'histoire de la musique durant les quinzième et seizième siècles : forcés de nous resserrer en quelques pages, nous tâcherons de réunir le plus grand nombre possible de faits généraux et intéressans.

Cresollio, Guidiccioni et J.-B. Doni donnent pour motif de la menace de bannir la musique des églises, la mollesse des chants *Molliones cantus*(1), ces gazouillemens délicats *minuritiones delicatæ*(2), ces sons de voix entrecoupés, et se succédant à courts intervalles *fractæ et imminutæ vocum impressiones*(3), ces ornemens légers *cincinui, modulique vocum suave* plus propres à flatter l'oreille qu'à nourrir le recueillement *quibus solæ aures capiebastur, quæ plus nimio diversæ traducebantur ad rem divinam* (4). Avant tout, il faut remarquer que toutes ces opinions ont été émises plus de soixante-dix ans après l'époque en question, et que des trois écrivains cités ici, le seul Doni était musicien. Or, aucun des défauts qu'il vient de supposer à la musique en usage au temps où Pierlouis composa la messe du pape Marcel

(1) *Jo-Baptistæ Doni de præstantia musicæ veteris*, lib. I. Florentiæ 1647.

(2) *Ludovici Cressollii armorici e soc. Jesu Mystagogus.* Lutetiæ Parisiorum 1629, p. 627.

(3) *Epistola Lælii Guidiccioni, data Romæ, 17 kal. Febr. an sal.* 1637, etc., pag. 285.

(4) *Id., ib*

ne peut lui être applicable. Toutes les compositions de ce temps se chantaient gravement; elles étaient d'un style très-sévère, et souvent même fort pesant, mais toujours fugué et intrigué en mille façons. A la vérité, on employait quelquefois des *fioritures* d'un genre particulier, et qui se chantaient par le soprano, le ténore ou le contrarlto, tandis que les autres parties soutenaient le chant écrit : mais ce n'est pas une raison pour supposer que l'abus fut parvenu au point d'attirer l'attention de l'autorité ecclésiastique. M. Baini, après avoir recueilli tous les renseignemens à ce sujet, conclut que l'emploi des *fioritures* était fort peu commun : on s'en servait en général, non dans la musique d'église, mais dans celle de chambre; l'exécution en était d'ordinaire confiée, non aux voix, mais aux instrumens. Dans tous les cas, ces fioritures n'étaient qu'à une seule partie; les autres conservaient leur marche lente et intriguée, ce qui était, il faut le dire, souverainement ridicule. En effet, quand on pense que la musique de cette époque était continuellement fuguée, remplie d'imitations et d'artifices de tout genre, on ne peut concevoir l'absurdité d'une partie unique embellie d'ornemens, qui cherche à se faire remarquer sans être essentiellement mélodique, et tandis que les autres chantent sèchement la phrase ecrite : c'était une contradiction perpétuelle. D'un autre côté, ce ne fut guère que vers la fin du seizième siècle que ces ornemens devinrent de mode; ils eurent toute leur vogue lors de l'invention de la *basse continue*, qui eut lieu vers 1600, comme tous les auteurs s'accordent à le dire. Ce fut alors que commença à s'introduire dans l'église une musique plus libre, plus simple, plus claire, plus riche d'idées, plus mélodique, mais, avouons-le, plus profane; ce fut alors que commencèrent les compositions à voix seule; alors que devinrent en usage ces notes rapides qui se trouvaient analogues à ce nouveau genre de musique; alors que l'on imagina tous ces ornemens connus sous les noms de *gorgheggi*, *passagi*, *groppoli*, *monachine*, *zimbali*, *trilli*, etc.; ce fut alors que l'on employa pour la

première fois diverses figures musicales, telles que les croches, doubles croches, etc. Les plus anciens auteurs qui se soient servis de ces signes sont Francesco Severi, dont nous avons parlé dans notre premier article; Alessandre Costantini (1) Giov. Francesco Anerio (2), le père Antoine Ferraro (3), Gregorio Allegri (4), etc.

Les défauts signalés par Doni sont bien plutôt ceux de la musique de son temps; ceux que le jésuite Drexellius reprochait aux compositeurs d'église en 1636, disant que leur musique était plus propre à la scène et à la danse, que digne de la majesté du Très-Haut et du respect dû à ses temples (5). Ces défauts n'étaient point ceux de la musique d'église dans le milieu du seizième siècle.

Divers auteurs ont écrit que la véritable cause du projet de bannir la musique des églises fut la complication des artifices dans lesquels les syllabes étaient enchaînées, et ne représentaient plus le sens des paroles sacrées, réduisant ainsi la musique ecclésiastique à une harmonie insignifiante.

Le quinzième siècle, qui vit renaître le bon goût dans la littérature et dans les arts du dessin, n'eut pas le même bonheur en musique; il semble qu'il en fut tout le contraire; et en examinant certaines productions de cette époque, l'on croirait presque, dit M. Baini, que les compositeurs avaient perdu la raison. Ils paraissaient ne se proposer d'autre but que de surcharger leurs pro-

(1) *Motletti* ad una, due e tre voci con l'organo. 1616.

(2) *Selva armonica.* 1617.

(3) *Motletti* ad una, due, tre e quattro voci, con il basso per l'organo. 1617.

(4) *Concerti* a due, tre a quattro voci. 1619.

(5) *Pace vestra dixerim, o musici, nunc templis cantandi genus dominatur novum, sed exorbitans, concisum, saltatorium et parùm profectò religiosum, theatro aut choreis convenientius quàm templo.* Rhetorica cœlestis, latinè scripsit Hieremias Drexellius e societate Jesu. Antuerpiæ. 1636. pag. 66.

ductions des intrigues les plus recherchées, des combinaisons les plus disparates, de la réunion des plus insurmontables difficultés : de là les *modes*, les *temps*, les *prolations*, les *émiolies*, les *proportions*, les *augmentations*, les *divisions*, les *altérations*, les *perfections*, les *imperfections*, les *énigmes*, les *nœuds*, les *canons*, etc. En un mot, pourvu qu'une composition offrît les plus inconcevables extravagances, elle était réputée vraiment belle, et son heureux auteur voyait partout l'épithète de *divin* accollée à son nom. Quant aux paroles, au sens de la lettre sacrée, on s'en souciait peu. On avait alors trouvé une étrange manière d'exprimer le sens des paroles : s'agissait-il de ténèbres, d'obscurité, on teignait les notes en noir; parlait-on de soleil, de lumière, de pourpre, on employait la couleur rouge; était-il question de champs, de vignes, c'était de vert que l'on se servait.

Bientôt on fit mieux; on écrivit la musique destinée à l'église, indépendamment des paroles que l'on adaptait ensuite comme l'on pouvait au-dessous. On se dispensa plus tard de les écrire; et M. Baini a eu entre les mains plusieurs messes où le nombre des notes n'était pas suffisant pour recevoir toutes les paroles de la liturgie. L'extravagance alla plus loin encore ; on fit des contrepoints sur des pièces ou fragmens tirés du chant grégorien, qui se chantaient en même temps que les paroles de la messe. Ainsi, dans la première messe de Pierluigi, dont nous avons parlé dans notre premier article, le soprano commence par entonner: *Ecce sacerdos magnus*, et poursuit le chant et les paroles de cette antienne, tandis que les autres parties chantent *Kyrie eleison*, et il en est de même dans tout le cours de la messe. On ne tarda pas ensuite à employer des paroles vulgaires, et le plus souvent des mélodies de chansons françaises qui étaient alors fort en vogue. Nous verrons plus tard que ces paroles étaient souvent fort indécentes et bien déplacées assurément dans les temples de la Divinité. L'un des plus célèbres musiciens de cette époque, Josquin Deprez, imagina une composition qui fut alors

regardée comme un prodige ; elle était entièrement traitée sur les mélodies grégoriennes: une des parties chantait l'*Ave, regina cœlorum*, l'autre le *Regina cœli*, la troisième l'*Alma redemptoris mater*, la dernière l'*Inviolata*. Cette ridicule idée de Josquin fit fortune, et nombre de compositeurs du temps l'imitèrent. On comprend qu'un tel mélange de paroles diverses en rendait la distinction impossible. Plusieurs auteurs, tels que Cyprien Rore, successeur d'Adrien Willaert, à San-Marco di Venezia, Zarlino, Nicolas Vicentino, Jean Animuata s'étaient efforcés, par leurs exemples et leurs préceptes, de corriger ces défauts, mais sans y réussir : il était reservé à Pierlouis de remporter cette victoire sur la routine et le mauvais goût.

Jean-Baptiste Doni met aussi au nombre des causes qui purent exciter l'autorité ecclésiastique à bannir la musique des eglises, le bruit confus que faisaient retentir de toutes parts, les voix et les instrumens : *Quandò magna vocum ac instrumentorum confusione omnia personabant* (1). Nous allons voir que cette opinion n'est nullement fondée. L'usage des instrumens dans les églises est fort ancien ; mais quand le contrepoint se perfectionna, on ne composa plus que des parties vocales, et la musique instrumentale ou artificielle (comme on l'appelait alors), se contenta de sejourner dans la cour des grands. Vers la moitié du seizième siècle, précisement à l'époque dont nous avons ici à nous occuper, on commença à employer pour les grandes églises de la musique à deux ou trois chœurs avec des instrumens à volonté, l'harmonie des quatre parties ne paraissant plus suffisante. Cette idée fit fortune ; les essais parurent heureux, et les premiers imitateurs obtinrent du succès : on disposa donc la musique de manière qu'elle pût être exécutée séparément par les voix seules ou les instrumens seuls, ou bien par la réunion des uns et des autres. Un certain Jean-Dominique de Noles, maître de la Ss^a^ Nunziata à Naples, fit imprimer

(1) *De præstantiâ musicæ veteris.* Florentiæ, 1647, p. 49.

en 1575, un recueil de motets à cinq et six voix, écrit dans ce style (1). Deux autres livres de musique sacrée vocale et instrumentale du père Hippolyte Baccusi (2) furent imprimés en 1596 et 1597. Déjà l'on avait imprimé à Venise, en 1549, un ouvrage de ce genre, où se trouvaient réunies différentes pièces de Giuliano Tiburtino, d'Adrien Willaert et de Cyprien Rore, mais qui étaient toutes composées sur des paroles profanes (3). M. l'abbé Baini conjecture que l'emploi des instrumens fut en usage dès le commencement du seizième siècle, et il appuie cette hypothèse de preuves très-judicieuses. Ce qu'il y a de certain, c'est que les instrumentistes ne tardèrent pas à devenir improvisateurs, et composèrent du contrepoint à vue sur la partie de basse, tandis que les parties vocales chantaient la musique écrite : ce genre de musique commença vers 1550. L'improvisation sur un chant donné est fort ancienne, et les premiers discans étaient composés ainsi, d'après certaines règles. Les plus anciens préceptes à cet égard ont été donnés par le moine Hucbald (4), par Franco (5), Elie Salo-

(1) *D. Joanni Dominici juvenis à Nolâ, magistri capellæ sanctissimæ Annuntiatæ Neapolitanæ, Cantiones, vulgò Moctetæ appellatæ, quinque et sex vocum, vivâ voce, ac omnis generis instrumentis cantata commodissimæ, quam novissimè editæ, liber primus.* Venetiis, apud Joseph Gulielmum. 1575.

(2) *Hyppoliti Baccusii Eccl. Cath. Veronæ musicæ magistri missæ tres tùm vivâ voce, tùm omni instrumentorum genere cantatu commodissimæ, cum octo vocibus*, Venet., ap. Riccardum Amadinum. 1597.—*Hyppoliti Baccusii, etc., Psalmi omnes qui à S Rom. Ecclesia in solemnitatibus ad vesperas decantari solent cum duobus magnificat, tùm vivâ voce etc.* Venet. 1597.

(3) *Fantasie e ricercari a tre voci accomodate da cantare e sonare per ogni instrumento, composte da messere Giuliano Tiburtino, musico eccellentissimo, con la giunta di alcuni altri ricarcari, e madrigali a tre voci composti da lo eccellentissimo Adriano Willaert e Cipriano Rore suo discepolo.* Venet. 1549.

(4) *Musica euchiridialis*, ap. Gerbertum *scriptores ecclesiastici de musicâ sacrâ*, tom. I, pag. 159.

(5) *Ars cantûs mensurabilis*, ap. Gerbert, tom. III, p 1.

mon (1), Marchetto de Padoue (2), par un Ms. de l'abbaye Saint-Victor (3). Jean des Murs se plaignait vivement des contre points de ce genre en 1320, et en proposait de plus réguliers (4). Enfin, en 1322, le pape Jean XXII défendit le contrepoint improvisé, et permit seulement dans les fêtes solennelles l'usage des consonnances d'octave de quinte et de quarte. Malgré cette prohibition, le chant *alla mente* se conserva, et dès le commencement du quinzième siècle on s'en servit à la chapelle pontificale, sous le nom de plain-chant majeur, *canto piano maggiore*. Comme tous les chanteurs de cette époque étaient compositeurs, l'usage ne tarda pas à devenir un abus : l'on ne se contenta plus d'improviser sur le plainchant, on improvisa sur la musique figurée; et les musiciens sages, tels que Nicol. Vicentino (5) et Zarlino (6) s'efforcèrent d'arrêter les progrès de ce mauvais goût, en indiquant les fautes dans lesquelles tombaient souvent les praticiens de ce genre de musique. Tout cela ne servit de rien ; seulement on composa des règles pour l'improvisation. Ce fut alors que les instrumentistes voulurent se mettre de la partie : de là l'invention des chiffres placés sur la partie de basse.

Maintenant peut-on dire avec Doni que la réunion des instrumens avec les voix ait fourni une raison suffisante pour bannir la musique des églises ? M. Baini ne le croit pas, et nous sommes tout-à-fait de son avis. Nous avons vu qu'au commencement du seizième siècle

(1) *Scientia artis musicæ*, ap. Gerbert, tom. III, p. 57.

(2) *Lucidarium in arte musicæ planæ*, et *Pomerium in arte musicæ mensuratæ*. ap. Gerbert, tom. III, pag, 65 et 178.

(3) Cité par l'abbé Lebœuf, *Traité historique sur le chant ecclesiastique*. Paris, 1741, pag. 85.

(4) *Summa musicæ*, ap. Gerbert, tom. III, pag. 239.

(5) *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, lib. 4, cap. 23, pag. 83.

(6) *Istituzioni armoniche*, par. 3, cap. 64, pag. 258.

les compositeurs écrivaient leur musique de manière qu'elle pût convenir également aux instrumens et aux voix, séparés ou réunis. L'usage de l'improvisation ne fut porté à l'excès qu'après 1550 : celui du contrepoint, improvisé par les instrumens, ne s'introduisit que plusieurs années après, lorsqu'ils cessèrent de doubler les parties de chant. L'hypothèse de Doni est donc un anachronisme qui n'a eu d'utile que les savantes recherches qu'il a provoquées dans l'ouvrage de M. l'abbé Baini.

Un quatrième motif du bannissement de la musique des églises est indiqué par le concile de Trente et par le même Doni. La session vingt-deux du concile, au decret *sur ce que l'on doit observer et éviter dans la célébration de la messe*, dit que « pour que la maison de Dieu puisse paraître un lieu de prières, les évêques doivent en bannir toute musique vocale ou instrumentale qui offrirait quelque chose de lascif ou d'impur (1). » Nous avons dit précédemment que l'on composait d'abord sur le simple plainchant de l'ordinaire de l'office ; on prit ensuite des thèmes dans diverses parties de la liturgie, puis enfin des chansons profanes : là commença le scandale. On chanta en même temps que le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo* ou le *Sanctus*, des paroles telles que celles-ci : *Baisiés moy, Adieu mes amours, Che fa oggi il mio sole*, l'*Ami Baudichon*, *Madame*, l'*Ardent désir*, *O Venere bella*, *Mon mary m'a diffamée*, *La belle se siet auprès de la tour*, etc. Il était de la dernière inconvenance d'accoler des paroles de ce genre aux prières de l'église ; et pourtant l'usage en était si bien établi que depuis la fin du quatorzième siècle, jusqu'à l'époque dont nous traitons, on ne chanta pas autre chose à la chapelle des papes, et que les plus estimables maîtres recommandèrent cette pratique. Il paraît que la mu-

(1) *Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo, sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur ordinarii locorum episcopi arceant, ut domus Dei verè domus orationis esse videatur, ac dici possit.*

sique instrumentale n'était pas moins déplacée, et que les organistes prenaient toujours pour sujet de leurs *ricercari* des chansons connues, et chantées d'ordinaire avec des paroles peu faites assurément pour inspirer la piété. Déjà le concile de Treveri avait interdit le chant de l'église à des musiciens de bas étage, qui s'avisaient dès-lors d'y introduire des paroles profanes. Ce fut aussi là le principal motif qui décida les Pères du concile de Trente à bannir de l'église les chants inconvenans que les compositeurs y apportaient chaque jour.

Nous venons de discuter le plus brièvement qu'il nous a été possible les causes qui portèrent l'autorité spirituelle à prendre une telle mesure, en exposant quelle musique on employait alors dans l'église.

Nous reprendrons dans le prochain numéro la vie de Palestrina à l'époque où nous l'avons laissée; nous verrons son talent s'élever au plus haut degré de perfection, et son génie créer un genre de musique tout-à-fait inconnu avant lui.

J. Adrien DELAFASGE.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Débuts de M. Inchindi, dans Semiramide et le Barbier de Séville.

Il n'y a que peu d'années qu'il était de bon goût d'attaquer l'existence du Conservatoire, et d'affirmer que cette école était non-seulement inutile, mais nui-

sible. De ce qu'il ne sortait point alors de cet établissement autant de chanteurs qu'on l'eût desiré, on semblait conclure que s'il était fermé, il nous en viendrait par douzaines, qui chanteraient comme des rossignols au sortir de leur village. La génération n'aime pas les écoles, et a beaucoup de penchant à croire qu'on sait mieux les choses quand on ne les a pas apprises. Les préventions qu'on avait contre le Conservatoire, on les reportait sur ses produits, et il suffisait qu'un chanteur avouât qu'il en sortait, pour qu'il fût frappé de réprobation. On avait beau dire aux journalistes que Ponchard, Levasseur, Nourrit, Chollet, Dabadie; mesdames Rigaut, Damoreau, Dabadie, et beaucoup d'autres, avaient été formés dans cette même école, objet de tant de déclamations, il n'en restait pas moins démontré que l'on ne savait point y enseigner le chant. Aussi, voyez comme on accueillit Hennekindt, Massol et Ferdinand Prévôt à leurs débuts! Un répertoire composé dans les conditions les plus désavantageuses pour les chanteurs, ne leur permettait pas de montrer qu'il savaient chanter; mais on ne leur tint pas compte des obstacles, et l'on exigea qu'ils chantassent. Hennekindt n'attendit pas la révolution qui devait se faire, et dont vraisemblablement on ne l'aurait pas laissé profiter: il partit pour l'Italie, où l'on ne se presse pas de condamner; insensiblement, il reprit la confiance qu'il avait perdue, et un beau jour il se trouva qu'il avait une belle voix, et qu'il chantait bien. Ce n'est pas la première fois que cela arrive, et nous avons dejà fourni aux théâtres italiens bon nombre de chanteurs distingués, qui étaient fort dédaignés parmi nous. Je ne citerai que mesdames Meric-Lalande et Favelli, qui font aujourd'hui les beaux jours de l'Italie; je pourrais y ajouter madame Fodor, qui ne put se soutenir au théâtre Feydeau, et qui, mieux placée, s'est fait une réputation brillante et méritée.

Revenu parmi les amateurs qui l'avaient méconnu autrefois, Hennekindt, qui avait changé son nom en celui d'*Inchindi*, s'est montré devant eux sans en être reconnu, dans le rôle d'Assur de *Semiramide*, et y a fait

merveille. Sa voix pure, sonore, bien posée, et sa facilité d'exécution dans les traits, lui ont mérité d'unanimes applaudissemens. L'émotion qu'il éprouvait ne lui a pas laissé mettre assez d'expression dramatique dans le personnage qu'il représentait; mais il ne manque point d'aisance à la scène, et il est vraisemblable qu'il ne laissera rien à desirer sous ce rapport la première fois qu'il jouera ce rôle. Il voulait rétablir la grande scène du second acte, qu'on a supprimée depuis le départ de Galli; mais les choristes l'avaient oubliée, et force lui a été d'y renoncer. On doit le regretter, car la qualité de la voix d'Inchindi convient au style large de la première partie de cette scène, dans laquelle le chant de Galli avait toujours quelque chose de rocailleux.

Le second début d'Inchindi a eu lieu dans *le Barbier de Séville*. Au premier aspect, on pouvait craindre qu'il y eût peu de succès, car c'est un Figaro un peu robuste, et, comme lui a dit Almaviva-Garcia, *grasso, tondo;* mais il a su triompher de ce désavantage, et a déployé dans son rôle une légèreté qu'on était loin d'attendre, beaucoup d'aplomb et d'intelligence de la scène. L'air *Largo al fattotum* a été chanté par lui avec beaucoup d'effet et de verve; il a également bien dit le duo *All' idea di quel metallo*, et les autres morceaux de l'ouvrage; enfin son succès a été consolidé par cette représentation.

Maintenant il est permis de demander quel sera le résultat des succès d'Hennekindt ou d'Inchindi pour la musique française. Ce chanteur a goûté maintenant des succès faciles de la musique italienne; consentira-t-il à rentrer dans nos théâtres, dont les conditions sont si désavantageuses aux gens qui savent chanter? Cela est douteux. Il sera donc perdu pour nous, et l'on doit craindre qu'il en soit ainsi de beaucoup d'autres, dont le talent se prepare dans nos écoles. Lorsqu'on parle d'établir un nouveau théâtre lyrique à Paris, la première objection qui se présente est *la rareté des chanteurs;* et lorsqu'un chanteur est formé, le premier obstacle qu'il

rencontre est la rareté des théâtres où il puisse employer ses talens. N'y ayant point de concurrence, il faut qu'il accepte les conditions qu'on lui impose, il faut qu'il se soumette ou qu'il s'en aille; et comme dans le premier cas il n'aurait que peu de chances pour montrer et pour augmenter son talent, il choisit le dernier parti, où rien ne borne son avenir. Qu'on y réfléchisse; nous sommes menacés de perdre de la même manière la plupart des chanteurs que nous formerons, et pendant qu'ils charmeront les oreilles de nos voisins, nous continuerons à nous plaindre de la rareté des sujets parmi nous. Un second théâtre d'Opéra-Comique, dirigé dans l'intérêt de la musique et des chanteurs, nous sauverait de cet état de choses.

FÉTIS.

INSTITUT DE FRANCE.

SÉANCE ANNUELLE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

L'Académie royale des beaux-arts de l'Institut jouit du même privilége que l'Académie française, celui de ne point rendre compte de ses travaux annuels dans sa séance publique. N'allons pas croire que ces doctes sociétés gardent le silence parce qu'elles ne font rien. Malgré tant de quolibets débités journellement, les académies ne sont pas si oisives qu'on pense; elles font même les choses en conscience, car il y a près de quarante ans que l'Académie française travaille à la novelle édition de son dictionnaire. Cette académie régale l'assemblée de vers et de prose dans ses séances publiques; l'Académie des beaux-arts lui donne de la musique et des notices de M. Quatremère; il n'y a donc

point à se plaindre de parcimonie. M. Quatremère de Quincy fait d'ailleurs bonne mesure.

On sait ce que c'est qu'une distribution de prix; il n'est donc pas nécessaire que j'entre dans beaucoup de détails sur celle qui a été faite le 3 de ce mois (octobre) aux élèves qui avaient concouru pour les grands prix de peinture, de sculpture, d'architecture et de musique. Je ferai seulement remarquer que depuis dix ou douze ans le programme imprimé contient un faux matériel, dont M. le secrétaire perpétuel se rend complice en le débitant à haute et intelligible voix. Il y est dit que les conditions du concours de musique sont: 1° *un contrepoint à la douzième, à deux et à quatre parties*; 2° *un contrepoint quadruple à l'octave*; 3° *une fugue à trois sujets et à quatre parties*; 4° *une cantate composée d'un récitatif obligé, d'un cantabile, d'un récitatif simple, et terminée par un air de mouvement.* Vous croyez peut-être qu'on exige tout cela des aspirans au triomphe académique! Eh bien! pas un mot, ou du moins peu de chose. Cette kyrielle avait été dressée par des gens inexpérimentés, qui n'avaient point aperçu que les contrepoints doubles à l'octave et autres trouvent leur emploi dans la fugue, dont ils sont les conditions nécessaires; gens mieux avisés sont venus, qui ont fait supprimer ces inutilités. La fugue elle-même étant une épreuve de capacité, n'a plus été exigée que comme une démonstration de cette capacité pour être admis au concours. Reste donc la cantate seule, et celle-ci n'est pas même faite selon le programme: car que signifient ces expressions de *récitatif obligé* et de *récitatif simple*? Il n'y a qu'une sorte de récitatif dans la musique française: c'est le *récitatif accompagné*; quant à ce qu'on nomme *récitatif simple*, il n'existe que dans l'opéra bouffe italien; c'est celui qui n'est accompagné que par le clavecin et les basses, et qui remplace le dialogue des opéras comiques français. Il est donc avéré que les conditions du programme ne sont point remplies par les concurrens, ou plutôt que ces conditions ne leur sont point imposées. On voit que ce n'était pas

la peine de venir chaque année exciter l'hilarité de l'assemblée par des mots barbares, vides de sens pour elle ; car *contrepoint*, c'est comme qui dirait *grimoire*. Il suffira sans doute d'avoir fait remarquer cette étourderie périodique de M. le secrétaire perpétuel, pour qu'il ne la perpétue pas.

Une galanterie a été faite au public dans la séance de cette année. La musique étant ce qu'il préfère dans ces occasions solénnelles, on lui en a donné un morceau de plus que par le passé. Une ouverture a servi d'introduction à la séance ; une autre ouverture a précédé la cantate. La première est l'ouvrage de M. Boily, ancien pensionnaire du Roi. Elle est remarquable par un heureux choix d'effets d'instrumentation et par l'élégance de ses dispositions. On peut bien y critiquer quelques imitations des procédés rossiniens dans la marche des modulations ; mais on sait que tous les compositeurs inexpérimentés commencent par se faire imitateurs. Telle qu'elle est, l'ouverture de M. Boily doit faire concevoir une opinion avantageuse de ses talens, et l'espoir de lui voir obtenir des succès dans sa carrière future.

J'ai moins d'éloges à donner à l'ouverture de M. Barbereau, autre ancien pensionnaire du Roi. Ce morceau est sagement disposé ; mais les idées en sont vulgaires, et l'instrumentation n'offre rien de piquant. Je ne sais quelle sorte de maigreur se fait remarquer dans les proportions de cet ouvrage, quoiqu'il soit assez bruyant. Il est du nombre de ces choses qui ne sont ni bien, ni mal ; et dans les arts c'est un grand mal.

Un début est toujours fort difficile à faire, en quelque genre que ce soit ; il commande l'indulgence, et j'en aurais volontiers pour la cantate de M. Prévost : cependant je ne puis dissimuler que son ouvrage est très-faible. L'Académie a pensé comme moi, puisqu'elle n'a point accordé de premier grand prix. Le second était-il mérité, rigoureusement parlant ? C'est ce que je ne veux pas examiner, afin de ne point troubler le demi-triom-

phe de M. Prévost. Je veux d'ailleurs lui tenir compte des difficultés qu'il a eu à vaincre pour mettre de la musique sur des vers anti-lyriques, tels que ceux de la cantate de *Cléopâtre*. On sait que nos poètes d'opéras ne sont pas fort scrupuleux sur la régularité des hémistiches qu'ils livrent aux musiciens : ceux-ci ont maudit plus d'une fois leurs strophes *ineuphotiques*. Mais rien de ce qui est sorti de leur plume n'est comparable aux vers que M. Vieillard a préparés pour les jeunes Amphions de l'Ecole royale de musique. Quels vers, bon Dieu! vingt-trois noms propres agréable à chanter, tels que *Cydnus*, *Actium*, *Typhon*, *Pharaon*, *Alexandrie*, *Ptolémus!* etc. Neuf vers alexandrins mal césurés pour faire un *cantabile!* quatre couplets de quatre vers, sans retour, pour un air de mouvement, et le reste à l'avenant! Voilà ce que de pauvres élèves ont été chargés de mettre en musique par leurs maîtres, qui auraient reculé devant la difficulté. Cela doit sans doute leur servir d'excuse pour la faiblesse de leur ouvrage; mais il est cependant de certains défauts que j'ai remarqués dans la musique de M. Prévost, qui sont indépendans de la poésie. Par exemple, la plupart de ses intonations sont défavorables au chanteur, défaut malheureusement trop commun dans la musique des jeunes compositeurs français, qui n'étudient point assez l'art du chant. Le second reproche que j'adresserai à M. Prévost, c'est de n'être pas assez sévère sur le choix de ses mélodies. Par exemple, je ne sais si l'on peut donner le chant à la seconde partie de l'air de mouvement, où la voix est jetée dans le grave sur des tenues qui ne sont justifiées par aucun travail d'orchestre remarquable. J'espère que M. Prévost ne verra dans ma critique que les conseils qu'on peut donner à un homme de son âge, et dont il est encore temps de profiter.

Convaincu du peu d'avantage qu'il y a pour les compositeurs dans les formes symétriques et toujours semblables des cantates, l'Académie vient, dit-on, de décider que désormais on ne donnera dans les concours que des morceaux détachés de différens caractères. On ne

peut qu'applaudir à cette résolution, dont les résultats seront de donner aux jeunes gens une allure plus franche et plus libre dans leurs productions.

FÉTIS.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Fête musicale de Halle en Thuringe.

Cette fête, qu'on a l'intention de célébrer chaque année le 3 août, jour anniversaire de la naissance du roi de Prusse, avait été reculée pour la première fois au 10 septembre, par l'impossibilité d'accomplir dans un espace de temps trop court tous les préparatifs nécessaires. On avait élevé dans la vaste église du château un amphithéâtre qui pût contenir les six cents instrumentistes et chanteurs réunis pour cette circonstance. L'orchestre était placé au fond et au centre, les chanteurs sur les deux ailes, et le directeur au milieu. On commença par une des plus belles ouvertures de Spontini, qui fut suivie de la cantate *Dieu bénisse le Roi*, écrite exprès pour cette solennité par Spontini, sur un poème d'Herkla. Cette composition fit beaucoup d'effet. On a surtout remarqué le premier chœur, *Dieu bienveillant, entends notre prière*, et un duo qui sert de transition au grand chant national écrit par le même auteur, à une autre époque, et fut heureusement utilisé en cette occasion. L'exécution fut bonne; le chœur surtout était imposant. Les solos furent chantés d'une manière digne d'éloges par mesdames Müller, Schultz et Schaetzel, et par MM. Strohmeyer, Zschiesche et Hoffmann. M. Mantius, amateur fort distingué, qui possède une voix de ténore forte et pénétrante, dit un air de *la Création*, qui fut remarqué. Madame Schultz fit

briller dans le grand air de Graun, *Singt den Gattlichen Prophet*, une force et une *virtuosité* imposante, de même que dans le duo de *la Création*, qu'elle chanta avec M. Strohmeyer. La clé de l'édifice musical de cette journée fut la symphonie en *ut* majeur de Mozart. L'effet produit par la réunion de tant de moyens de sonorité était fort grand; il y avait peut-être même surabondance; mais on s'y habituait au bout de quelques instans. Les instrumens à vent dominaient ceux à cordes, peut-être en raison de la grandeur du bâtiment. Ce vaste espace n'a pas été favorable au talent de M. W. Bach, de Berlin, auquel un orgue trop petit ne permit pas de produire tout l'effet desirable; en revanche, la concertante pour deux clarinettes, de Müller, parfaitement exécutée par les virtuoses Tausch et Pfaffe, raisonna d'une manière admirable. On termina cette première journée par le chant national de Spontini.

Le morceau principal du lendemain était le *Samson* de Handel, qui émut vivement l'auditoire. L'effet principal y est réservé au chœur, il est vrai; mais on a eu cependant occasion de rendre justice aux solos. M. Hoffmann, chanteur nouvellement engagé au théâtre royal de Berlin, dont la voix est belle et la méthode suffisante, disait la partie de Samson; M. Nauembourg, excellent amateur, celle de Manoah; mademoiselle Schaetzel, Dalilah, et madame Müller, de Brunswick, contralto très-sonore, l'autre partie principale. Des airs de Mozart, Haydn et Schicht, chantés par mesdames Schaetzel, Schultz et M. Nauenbourg, alternèrent avec des morceaux de musique instrumentale, parmi lesquels on remarquait la symphonie en *ut* mineur de Beethoven. M. Maurer, maître de de chapelle de Hanovre, exécuta deux fragmens d'un concerto composé par lui pour le violon. L'adagio, rempli deffets d'élicieux, a fait rêver, par ses chants mystiques, aux concerts des esprits aériens. Ce virtuose n'avait pas voulu jouer le rondo, comme peu convenable à la dignité du lieu. On termina, comme la veille, par le grand chant national de Spontini, qui avait été redemandé.

On ouvrit le troisième jour par la grande marche solennelle de Spontini. M. Strohmeyer, directeur de musique à Weimar, justifia, dans un air de *la Création* d'Haydn, l'opinion qui le place au rang des premiers bassistes d'Allemagne. Les autres morceaux de chant furent un air de mademoiselle Schaetzel, un duo par MM. Hoffmann et Zschiesche, et un air de Mozart, par madame Schultz, avec accompagnement obligé de violon, parfaitement exécuté par M. Moeser. En musique instrumentale, le cor alto (*tenor horne*) de M. Backe, musicien de la chambre du roi, n'eut pas moins de succès que les solos de MM. Schunke II et III. A la demande générale, la clôture de cette troisième et dernière journée se fit par la cantate *Dieu bénisse le Roi*, de Spontini. On fut privé d'entendre une scène de *Marschner*, que devait chanter M. Hammermeister, de la chapelle du roi de Saxe, et l'on perdit ainsi l'occasion d'applaudir deux talens nouveaux.

La foule des auditeurs fut grande pendant les trois jours; cependant l'église aurait pu être plus remplie. On attribue ces vides à différentes causes. Au premier rang, il faut placer l'élévation du prix, 1 thaler 9 gros (environ 5 fr.), qui a dû arrêter beaucoup de pères de famille; en second lieu, l'heure des concerts, de onze heures à deux, a du être fort incommode pour beauboup de fonctionnaires et de personnes occupées d'affaires. D'un autre côté, on a craint que cette fête ne nuisît à celle que devait donner l'ancienne Société des bords de l'Elbe, dont beaucoup d'habitans de Halle sont membres, et qui avait choisi cette ville pour sa réunion musicale de cette année.

Quoi qu'il en soit, on a lieu de croire que l'harmonie la plus complète a régné entre les membres du comité, les différens maîtres de chapelle et de concerts, les artistes et les amateurs qui ont concouru à cette solennité. Pendant tous les jours qu'a duré la réunion, des dîners de corps avaient lieu dans les diverses parties de la ville, sans parler de ceux qu'offrait une hospitalité par-

ticulière. Le lendemain du dernier jour, les artistes de Berlin on voulu donner un petit concert qu'ils avaient organisé à la salle des Francs-Maçons. Les morceaux de chant étaient presque tous tirés des œuvres de Spontini. M. Ganz joua un concerto de violoncelle de sa composition, et mademoiselle Schaetzel chanta les variations bien connues de Rode. Mais ce qui excita le plus d'intérêt, fut le fils du directeur Maurer, qui promet aussi un artiste distingué sur le violon.

Indépendamment du directeur en chef Spontini, trois autres maîtres de chapelle ou de concerts, MM. Moeser, Henning et Naue de Halle, conduisaient chacun une partie spéciale. En mémoire des efforts de ces messieurs pour la réussite de cette mémorable entreprise, le comité des souscripteurs offrit un vase d'argent à M. Naue, fondateur de la fête, et une médaille d'or à M. Spontini. On présenta en outre à ce dernier la liste des souscriptions, avec un état nominatif des villes du nord de l'Allemagne qui avaient envoyé des artistes à la fête : le nombre de ces villes n'est pas moindre de quatre-vingts. Le soir, les étudians des Universités réunies de Halle et de Wittemberg s'assemblèrent pour lui porter devant sa demeure un *vivat* à la lueur du *fackelzug* (marche aux flambeaux) national.

Rome.—*Théâtre Valle. L'Orfanello di Ginevra*, opera nouveau du maestro Luigi Ricci, compositeur napolitain, vient d'obtenir un succès assez eclatant dans cette ville. L'ouverture fut d'abord écoutée assez froidement ; le public accueillit ensuite avec plus de faveur l'introduction, et surtout une cavatine du premier acte, chantée par Gentili, premier ténore. Une autre cavatine, chantée par madame Fischer, eut un succès d'enthousiasme, ainsi qu'un duo chanté par la même actrice et par Gentili. Un *quintetto*, qui vint ensuite, ne fut pas goûté ; mais tout le second acte *fit fureur*. Ce succès est le premier qu'ait obtenu le compositeur de cet ouvrage.

SOUSCRIPTION.

Collection complète *des œuvres composées pour le piano, par* Charles-Marie de Weber. *Prix de chaque livraison, 20 francs.*

A Paris, chez Maurice Schelesinger, marchand de musique du Roi, éditeur des œuvres de Mozart, Beethoven, Rossini, Hummel et Moschelès, rue de Richelieu, n. 97.

Un seul ouvrage a fait la brillante réputation dont Weber jouit en France. Cet ouvrage (Le Freischütz) est à la vérité sa meilleure production; cependant il faut bien se garder de croire que ce soit la seule qui mérite d'être estimée. Dans toutes les compositions de ce musicien original, il y a des beautés remarquables, à côté de grands défauts. Les moindres choses échappées à sa plume portent un cachet d'individualité qui est un témoignage irrécusable du talent. Ses œuvres écrites pour le piano sont presque entièrement inconnues parmi nous, quoique ce soient ces mêmes ouvrages qui ont commencé sa réputation en Allemagne. L'éditeur de ces œuvres a cru qu'il ne pouvait mieux faire que de procurer aux admirateurs du génie de Weber les moyens d'étudier l'histoire du génie de ce grand artiste dans ses premiers essais, et de le voir grandir et se développer avec le succès. On ne peut que le féliciter de cette entreprise qui doit varier les plaisirs des amateurs par une musique toute nouvelle pour eux, et qui élève un monument à la gloire d'un compositeur que la mort a moissonné avant le temps.

La première livraison des œuvres de Charles-Marie

de Weber pour le piano est en vente. Elle contient des ouvrages légers échappés à la plume de ce compositeur, savoir : 1° Variations brillantes sur un thème original, op. 1 ; 2° variations sur un air de Castor et Pollux, op. 5 ; 3° sept variations sur l'air : *Vein qua Dorina bella*, op. 7 ; 4 thème original varié, op. 22 ; 5° romance de *Joseph* variée, op. 28 ; 6° air russe varié, op. 40 ; 7° variations brillantes sur un air de *Preciosa*, op. 55 ; 8° valses brillantes. On peut se procurer tous ces ouvrages séparément, chez M. Maurice Schelesinger, à l'adresse ci-dessus.

L'exécution typographique de cette collection est digne de son objet. La gravure en est élégante et nette, l'impression soignée, et le papier superbe. Un beau portrait de Weber, accompagné du *fac simile* de sa signature, est joint à la première livraison.

ANNONCES.

Cours de *vocalisation* et de *chant français et italien*, par M. *de Garandé*, professeur à l'Ecole royale de musique, auteur de la *Méthode complète de chant* en usage.

Deux de ces cours sont destinés aux dames. Le premier aura lieu le *lundi* et le *vendredi*, de deux heures et demie à quatre heures et demie. Le second aura lieu le *mardi* et le *jeudi*, de sept à neuf heures du soir.

Deux autres cours sont destinés aux hommes. Le premier aura lieu le *dimanche* et le *jeudi*, de huit à dix heures du matin. Le second cours aura lieu le *lundi* et le *vendredi*, de sept à neuf heures du soir.

Le prix de chacun de ces cours, qui commenceront le 15 octobre courant, est de 25 fr. par mois. Chaque classe sera composée de six élèves.

On s'inscrit chez M. de Garaudé, rue de Marivaux, n° 13.

— *Amélie*, romance dédiée à M. Cl^le^ Zeilliac par son ami, M. L. P., auteur des paroles et de la musique.

A Paris, chez A. Petit, successeur de M. Ch. Laffillé, rue Vivienne, n° 6.

Musique nouvelle, publiée chez Maurice Schlesinger, marchand de musique du Roi, rue de Richelieu, n° 97.

N° 3. Romances avec accompagnement de piano.

Lafont. Le Sorcier de Tivoli, paroles de M. Menechet; 2 fr.

— *Néala*, paroles de M. Banelcer; 2 fr.

— *Sur l'eau qui te balance*, barcarole; 2 fr.

— *La Fiancée*, de M. Beraud; 2 fr.

Weber (auteur de *Robin des bois*). *Sans argent comptant*, tirolienne, paroles de M. E. Mongais; 2 fr.

— Rondeau chanté sur le théâtre Allemand, dans *le Freischütz* (*Robin des bois*), par M. Haitzinger, et redemandé à chaque représentation; avec paroles françaises et allemandes; 3 fr. 77 cent.

L'Huillier. Le Dimanche de l'ouvrier, chanson; 2 fr.

Berton (fils). *Le jeune Aveugle*; 2 fr.

— *Da Bergère et le Ghevalier*; 2 fr.

— *Si tu n'étais pas coquette, je t'aimerais*; 2 fr.

Les mêmes romances, avec accompagnement de guitarre, à 1 fr.

Chaque romance est ornée d'une lithographie.

STATISTIQUE MUSICALE

DE LA FRANCE.

DEUXIÈME ARTICLE (1).

Dans mon premier article sur le sujet intéressant qui est l'objet de celui-ci, je me suis appuyé de documens positifs, que la régularité administrative du Conservatoire avait mis à ma disposition, et qui, d'accord avec d'anciennes traditions que j'avais recueillies, m'ont mis à même de ne présenter que des calculs à peu près inattaquables. Moins heureux pour le reste de ma tâche, en ce qui concerne l'éducation musicale, je vais être obligé de me servir de données approximatives, incomplètes, ou même inexactes. je tâcherai, à force de soin, de corriger les défauts de ces élémens de mes calculs, et de dépouiller les faits qui m'ont été fournis de tout ce qu'ils peuvent avoir de faux, d'exagéré ou d'insuffisant.

Vers la fin de 1816, époque où l'on venait de relever les ruines du Conservatoire, pour fonder sur une échelle rétrécie l'Ecole royale de Musique, une autre école fut établie sous la direction de M. Choron, au moyen de fonds prélevés sur ceux de la Liste civile. Cette école, destinée d'abord à l'enseignement élémentaire de la musique vocale, appliquée aux individus du sexe masculin pris dans l'enfance, varia ensuite dans son objet, et devint, par accroissement, une pépinière de choristes pour les théâtres, et de chantres pour les paroisses. Des voyages de recherches de voix, entrepris

(1) Voyez la *Revue musicale*, t. 6, p. 121 et suiv.

avec une rare sagacité par le directeur de cette école, fit arriver à Paris, au commencement de 1819, des voix de ténores élevés et de basses d'un volume considérable, et d'une qualité qui semblait réunir toutes les conditions voulues pour former des choristes excellens, et pour recruter avantageusement les chœurs des paroisses et des théâtres de la capitale, lesquels présentaient alors des vides considérables. Toulouse et ses environs avaient fourni les ténores élevés qu'on nomme en France *hautes-contres ;* la Picardie avait donné des basses-tailles formidables. Les voix de ténores choisis parmi les hommes de la classe ouvrière, étaient sonores, limpides, pénétrantes, admirables, et d'une étendue telle qu'elles donnaient sans peine le *ré* aigu de poitrine. Avec de pareils élémens, il semblait qu'on devait obtenir les résultats les plus avantageux, et que ce ne devaient pas être seulement des choristes qu'ils donneraient pour produit. On va voir ce qu'il advint de si belles espérances.

Sur le bruit des découvertes de M. Choron, Spontini, qui faisait alors répéter son opéra d'*Olympie,* et qui, pour l'effet de son ouvrage, desirait qu'il fût adjoint des choristes à ceux de l'Opéra, qu'il ne trouvait pas assez nombreux ; Spontini, dis-je, aidé de Persuis, alors directeur de l'Académie royale de Musique, obtint de M. le comte de Pradel, directeur-général de la Maison du Roi, que les nouveaux sujets formés par M. Choron seraient employés comme choristes auxiliaires dans les représentations d'*Olympie;* en conséquence, des parties furent copiées et envoyées à M. Choron, pour en faire commencer l'étude. Mais une grande difficulté se rencontrait dans l'exécution de ce projet : aucun des hommes qui possédaient ces belles voix de haute-contre, de ténore et basse, ne connaissait une seule note de musique ; la plupart ne savaient même pas lire. Le temps manquait pour leur faire faire les études préliminaires. Il fallut donc se borner, avec ces musiciens de nouvelle espèce, à user du moyen qu'on emploie dans les théâtres de province avec beaucoup d'acteurs d'opéra, c'est-à-dire, de leur dicter ce qu'ils ne pouvaient lire, et de le leur

faire apprendre de mémoire. Ce moyen réussit au-delà de toute espérance, et l'effet de ces choristes à voix franches et suaves fut surprenant. Jusques-là tout allait bien; mais après la circonstance qui avait fait adopter ce mode expéditif d'enseignement, il fallut en venir à une étude sérieuse des principes de la musique : alors une singularité remarquable se manifesta. Les hommes du Midi, doués de si belles voix, et, en apparence, d'une organisation si musicale, se trouvèrent absolument inhabiles à apprendre le mécanisme de la langue de cet art. Il fallut employer un temps considérable à leur enseigner à reconnaître les notes sur la portée, et à leur appliquer des noms : jamais ils n'allèrent au-delà. Ni les combinaisons des signes, ni le souvenir des intonations, ni les divisions des temps de la mesure, ne purent trouver place ni dans leur mémoire, ni dans leur intelligence; ou plutôt, leur intelligence ne se révélant par aucun signe extérieur, tous les efforts du professeur, toutes les finesses de la méthode vinrent se briser contre une invincible stupidité. Il fallut enfin renoncer à des essais mille fois répétés sans succès, et renvoyer à la truelle et au marteau ces Amphions de cabaret, indignes de posséder les avantages que la nature leur avait départis.

Près de cette singularité, un autre phénomène non moins remarquable fut observé. Les basses-tailles de la Picardie, gens dont l'extérieur n'annonçait ni une âme active, ni un esprit pénétrant, véritables chantres de village, en un mot, se montrèrent bien supérieurs en perspicacité à leurs condisciples de la Garonne, et parvinrent en peu de temps à lire avec autant de facilité qu'on peut en attendre d'un élève à barbe dure. Nés sur un sol humide, plus souvent visité par l'Aquilon du nord que réchauffé par les rayons du soleil, ces grossiers paysans avaient moins de passions, mais plus d'aptitude que les Gascons avantageux et turbulens. Malheureusement ils manquaient de génie; le lutrin les réclamait plutôt que la scène, et ils allèrent accomplir leur destinée.

Ainsi se termina l'essai qu'on avait voulu faire sur des voix adultes, échappées aux hasards de la mue. Bien qu'il n'ait pas eu les résultats qu'on en avait espéré, il ne fut pas infructueux, car l'expérience y gagna, et deux faits dignes de remarque s'y manifestèrent. Le premier est relatif à la classification des voix, qui, comme certaines denrées, semblent être le produit du sol. Ainsi, l'on eut lieu de se convaincre que les voix graves ne se rencontrent que rarement dans les provinces méridionales de la France, tandis que les ténores et les hautes-contres y sont en abondance; au lieu que les départemens voisins du nord sont mal pourvus de ces dernières, et fournissent des basses en quantité. Le deuxième fait est plus important; car il enseigne que de belles voix et cette sorte de facilité fantasque, qu'on rencontre en certains individus, ne suffisent ni pour faire des chanteurs ni des musiciens. L'intelligence, le tact, et un certain sentiment intime du beau s'y trouvent rarement réunis; et, sans ces qualités, il n'y a point de talent réel possible. Voilà le secret de la rareté des bons chanteurs. Les voix, les belles voix se trouvent communément dans les départemens du Midi; le reste y est plus rare : aussi la plus grande incertitude existe-t-elle sur les produits qu'on peut en tirer. Un professeur distingué (1) m'écrivait dernièrement à ce sujet : « J'arrive des Pyrénées, et » j'ai entendu à Toulouse, à Pau, etc., beaucoup de » belles voix, dont nous aurions grand besoin pour re- » cruter les classes de notre École royale. Si j'avais eu » mission spéciale pour cet objet, je crois que j'aurais » pu enrôler quelques jeunes gens qui donnent de l'es- » poir. Du reste, il faut tant de choses pour former un » chanteur!... Les personnes qui disent que la voix en » est le 99 pour cent, ne font qu'un mauvais quolibet. » Il faut y réunir de l'aptitude à devenir bon musicien, » avoir de l'intelligence, une sorte de tact et d'esprit, » du goût naturel, un foyer de sensibilité, de chaleur,

(1) M. de Garaudé.

» d'énergie, et une prononciation exempte de vices na-
» turels. » Tout cela est parfaitement juste. Un seul homme du Midi a possédé ces qualités : cet homme était Garat. Il fut le plus grand chanteur que la France ait produit. Je reviens à l'école dirigée par M. Choron.

Après l'essai dont je viens de parler, on reprit le projet primitif d'appliquer dans cette école l'éducation musicale à des élèves pris dès l'âge le plus tendre. Nul doute n'existait à l'égard de l'intelligence musicale ; on savait par expérience qu'elle s'acquiert bien plus facilement à cette époque de la vie que dans un âge plus avancé, ou plutôt qu'elle ne se développe qu'alors. Mais les chances de la mue sont telles que cette révolution physique engloutit dix-neuf vingtièmes des voix qu'elle attaque. Si du moins on obtenait un chanteur sur vingt voix essayées, il n'y aurait pas lieu de se plaindre ; mais les voix qu'on sauve du naufrage ne sont pas toujours accompagnées des autres qualités nécessaires ; en sorte que le nombre des sujets utiles n'est guère plus d'un sur cinquante, et celui des sujets distingués est à peu près comme *un* est à *cinq cents*. Remarquez que ce calcul n'est applicable qu'aux chanteurs dramatiques. S'il s'agit d'un chanteur de salon ou de concert, le volume de voix peut être moins intense, et se trouve par conséquent plus communément. S'il est question d'un chanteur de chapelle, les chances deviennent aussi plus favorables, parce que les qualités dramatiques sont les plus rares. Pour bien chanter la musique sacrée, il est nécessaire de posséder une voix sonore et un bon sentiment musical ; mais la vocalisation peut manquer de légèreté, et l'accent de l'artiste d'énergie, sans qu'il en résulte de graves inconvéniens, parce que ce genre de musique est pour l'ordinaire calme et posé. De ces distinctions essentielles, découle l'explication naturelle de la différence des destinées de l'école dirigée par M. Choron, à des époques différentes. D'abord établie dans une sorte de concurrence avec l'ancien Conservatoire, sauf la différence d'âge des élèves sur lesquels on opérait, l'école nouvelle ne fut point heureuse

dans les résultats qu'elle essaya de produire au grand jour. M. Choron, en professeur habile et rempli d'intelligence, aperçut les conditions désavantageuses de sa position, et résolut de se placer sur un meilleur terrain. Les circonstances étaient favorables; car le besoin de restaurer en France la musique d'église se faisait sentir impérieusement. Ce fut vers cet objet que M. Choron tourna ses vues. Il en fit comprendre l'avantage à l'autorité supérieure de laquelle il dépendait, et son école prit le titre d'*Institution royale de Musique religieuse.*

Dès que l'établissement dirigé par M. Choron eut pris cette nouvelle forme, tout fut mis en œuvre pour atteindre le but qu'on se proposait. Le mode d'enseignement concertant, imaginé par M. Choron, avait disposé ses élèves à bien exécuter la musique d'ensemble : l'application de ce mode se fit naturellement dans les exercices qui eurent lieu sur les messes et autres compositions sacrées des grands maîtres. En peu de temps, l'école de M. Choron se trouva en état de faire entendre de bonne musique bien exécutée dans l'église de la Sorbonne et ailleurs. Ses succès inspirèrent au directeur de l'établissement le projet de faire, dans l'Ecole même, des exercices de musique religieuse. Mais pour réussir dans cet essai, il fallait rassembler des masses considérables de voix, ce qui ne pouvait se faire au moyen des élèves pensionnaires, dont le nombre était borné. Cette difficulté inspira à M. Choron le dessein d'exercer des élèves externes, pris dans les écoles de charité. L'essai fut fait en grand, car dans l'espace de quatre ans, près d'un millier d'enfans prirent place sur les bancs de l'école. Ces mille enfans furent choisis entre beaucoup d'autres; mais il ne faut pas croire qu'ils se trouvèrent tous aptes à devenir de bons musiciens; il n'y en eut guère que le dixième qui se trouvèrent réunir les conditions d'une bonne voix puérile et d'intelligence musicale. Avec ceux-là et les élèves pensionnaires, M. Choron est parvenu à faire exécuter les grands ouvrages de Handel, de Mozart et des autres maîtres célèbres, de manière à exciter le plus vif plaisir et l'étonnement des artistes et

des étrangers. Les chœurs de musique qu'il a établis à la Sorbonne, sont devenus les modèles de ce qu'il serait nécessaire de faire dans les autres églises de France, pour restaurer la musique sacrée. Outre cela, il a fourni de bons maîtres de musique à quelques églises de province, et sa destination se trouve maintenant accomplie.

Une circonstance particulière a donné lieu de faire un autre essai d'éducation musicale sur les classes inférieures de la population de Paris. M. Wilhem, professeur et auteur d'une méthode analytique de musique et de chant, conforme aux principes et aux procédés de l'enseignement mutuel, avait fait, avec succès, usage de cette méthode dans un pensionnat nombreux. Après avoir constaté les progrès rapides des élèves de M. Wilhem, la Société d'instruction élémentaire adopta la méthode de ce professeur, et en fit faire l'application dans l'école de charité de la rue St-Jean-de-Beauvais. Près de quatre cents enfans furent instruits simultanément, et présentèrent des résultats en apparence beaucoup plus avantageux que ceux qui avaient été obtenus par M. Choron. Cette différence tenait à la destination particulière des écoles. Aux qualités intellectuelles, il fallait que les élèves de M. Choron joignissent une voix suffisante; en outre, ils étaient obligés d'exécuter de la musique bien plus difficile que des leçons d'ensemble, des cantiques et autres choses semblables; il fallait donc qu'ils fussent doués d'un certain sentiment intime des beautés de la musique, pour la rendre convenablement. Tel n'était point l'objet de l'école dirigée par M. Wilhem. Essayer des procédés d'enseignement sur tous les degrés d'intelligence, et sans choix préalable, était son but comme celui de la Société d'instruction élémentaire; et ce but était rempli dès qu'il était prouvé que ces procédés réussissaient à donner un certain degré d'instruction au plus grand nombre.

La méthode du *méloplaste*, inventée par Galin, celle

de l'enseignement simultané, mise en pratique par M. Massimino, celle de *la lyre harmonique*, établie par M. Pastou, ont multiplié les écoles publiques de musique à Paris, pendant un certain nombre d'années. Ces écoles n'eurent d'abord qu'un but, celui de mettre l'instruction musicale à la portée des classes moyennes, en raison du prix modique des cours, et de la brièveté des études que les nouvelles méthodes promettaient. Cette brièveté fut le motif le plus puissant pour y précipiter un grand nombre d'élèves. Les classes élevées de la société ne dédaignèrent même pas de se rendre dans ces écoles. Pendant plusieurs années, MM. Massimino et Pastou eurent jusqu'à cinq cents élèves. Ces elèves se renouvelèrent presque chaque année. On y trouvait alors tous les âges et tous les degrés d'intelligence. Il serait difficile de calculer aujourd'hui avec exactitude le nombre des individus qui essayèrent des nouvelles méthodes; mais je pense qu'il n'est guère moindre de sept ou huit mille. Les résultats ne furent pas précisément ceux qu'on espérait; mais du moins il sortit de toutes ces écoles des personnes ayant acquis le goût de la musique, et des notions de cet art plus ou moins étendues. Rentrées dans le système d'éducation ordinaire, elles ont senti le besoin de perfectionner ces notions, et les écoles, contre lesquelles la plupart des professeurs s'étaient élevés, ne firent que leur préparer un plus grand nombre d'élèves. Les avantages de la popularité que la musique a acquise au moyen des écoles, se font sentir de plus en plus dans la capitale; le public des spectacles et des concerts en est devenu plus apte à jouir et à juger; il est donc fâcheux que ces écoles soient maintenant abandonnées, et qu'après avoir été trop vantées, elles soient tombées dans un discrédit peu raisonnable.

FÉTIS.

VARIÉTÉS.

L'Art d'improviser sur le piano, par Charles Czerny; *à Paris, chez* Maurice Schlesinger.

PREMIER ARTICLE.

Dans le domaine des arts, les créations de l'homme révèlent sa vie intérieure, le caractère de ses penchans et de ses idées; elles tracent, pour ainsi dire, sa physionomie intellectuelle et morale.

C'est par cette raison que l'on a souvent prétendu que rien n'était plus propre à faire connaître un peuple que l'état des arts qu'il cultive. C'est aussi par ce motif que les arts n'ont jamais fleuri avec plus d'éclat que dans les temps où les facultés de l'âme pouvaient se développer avec le plus de liberté; que dans les temps où ces facultés, loin d'être comprimées par la vie positive et extérieure, étaient, au contraire, excitées à s'exercer. Ainsi, par exemple, quel essor les beaux arts, la poésie et le chant n'ont-il pas pris à l'époque chevaleresque des croisades? Quels chefs-d'œuvre en musique n'a pas enfantés le service religieux?

L'on ne peut donc méconnaître que les œuvres de l'art, et, par conséquent, le perfectionnement de l'art, peuvent être provoqués, bien qu'il soit d'ailleurs impossible de créer la condition première et principale d'un ouvrage d'art, c'est-à-dire, le génie et cette vie de sensations toutes intellectuelles, toutes morales, toutes intimes, qui se manifestent, comme nous l'avons déjà dit, dans les créations de l'astiste.

La puissance de l'art se réduit à revêtir d'une forme l'image qui vit au fond de l'âme de l'artiste. La doctrine ne peut dès lors enseigner que la manière dont le ciseau du sculpteur doit être employé, et quels sont, en général, les moyens les plus courts et les plus certains pour tirer de la matière brute des ouvrages dans lesquels l'on reconnaisse l'objet idéal que l'imagination de l'artiste avait créé et revêtu de formes poétiques.

La doctrine ayant une telle influence sur les productions de l'art, M. Czerny s'est donc livré à une entreprise digne de lui, en traçant des règles sur *l'art d'improviser*, à l'usage des pianistes. Nous ajouterons qu'il s'est acquitté avec autant d'habileté que de bonheur d'une tâche qui présentait beaucoup de difficultés à vaincre.

Pour traiter son sujet, l'auteur avait à choisir entre deux modes. L'un consistait à se servir d'une voie toute philosophique, toute rationnelle, en raisonnant par synthèse; l'autre était de prendre une route toute pratique, en se servant de la voie d'analyse. L'emploi du premier mode exigeait que l'auteur fût aussi versé dans la philosophie de l'art, qu'il est distingué comme virtuose; ce mode exigeait de plus un public qui pût et voulût suivre l'artiste dans sa marche abstraite et savante. Mais comme ordinairement les musiciens de profession et les amateurs de musique aiment peu à s'occuper de philosophie (sans doute parce qu'en général l'homme a plus de penchant à écouter son cœur que sa raison), M. Czerny a préféré, et a bien fait de préférer, au premier mode de discussion, celui que nous avons indiqué en second lieu, et dont les avantages deviendront sensibles au lecteur, par l'analyse succincte que nous allons lui offrir de l'ouvrage de M. Czerny.

Dans une courte introduction, ce virtuose distingué indique la nature et l'avantage de l'improvisation, les qualités qu'elle exige de la part du musicien, les branches dans lesquelles cet art se divise, et il trace un aperçu rapide de son ouvrage.

Le chapitre premier est, d'après son titre, consacré aux *préludes ou petites fantaisies avant de commencer un morceau*. Mais nous remarquons que l'auteur, après avoir divisé ces préludes en deux espèces (courts et longs), n'a traité dans ce chapitre que de la première espèce, et qu'il a fait de ses observations sur la seconde l'objet exclusif du chapitre deuxième.

Quant au chapitre premier, qui concerne spécialement les préludes très-courts, et composés seulement de quelques accords, traits ou passages, l'auteur appuie constamment ses préceptes sur des exemples, et ces exemples sont encore accompagnés d'observations qui, si elles ne sont pas toujours complètes, décèlent, du moins, une grande expérience, et sont aussi clairement exprimées que faciles à comprendre. Du reste, les exemples pratiques sont, en général, la partie brillante du traité de M. Czerny; et ce mérite est d'autant plus grand, dans le cas dont il s'agit, qu'en fait de démonstrations les musiciens aiment surtout qu'on leur parle le langage des notes. Dans la circonstance particulière, une plus grande abondance de *paroles* eût été, d'ailleurs, d'autant plus déplacée, que les exemples pratiques suffisent à ceux qui connaissent la théorie de l'harmonie, et qui sont assez doués du génie de l'invention pour pouvoir se livrer utilement à des études ou exercices sur les différentes formes du prélude.

Ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, l'auteur s'occupe dans le chapitre deuxième *des préludes d'un genre plus étendu*.

Ici les observations forment aussi la partie la moins saillante de l'ouvrage de M. Czerny, et les exemples pratiques continuent d'être la partie la plus remarquable, bien que l'on eût pu desirer que ces exemples eussent été en plus grand nombre, et qu'ils eussent été un peu plus empreints du caractère sévère des règles de l'école; car il semble que, dans un ouvrage destiné spécialement à de jeunes virtuoses et à de jeunes compositeurs, l'au-

teur n'aurait pu se tenir trop dans les limites que ces règles tracent aux élans de l'imagination.

Le chapitre troisième traite, toujours dans la même forme, *des cadences, des points d'orgue ou agrémens prolongés.*

Quel que soit le mérite des exemples de cadences donnés par M. Czerny (si toutefois il est possible d'apprécier une cadence quand on ne connaît pas le morceau dont elle fait partie), nous ne pouvons faire qu'avec restriction l'éloge de ces modèles qui, ne formant qu'une espèce de *roulades,* écrites dans les régions les plus élevées de l'échelle des tons, nous paraissent être dépourvus de sens harmonique. Nous citerons particulièrement, à l'appui de notre observation, les exemples nos 33 et 35.

Quant au point d'orgue, l'auteur a pensé, comme nous l'avons fait à l'égard des cadences, que ce genre d'agrémens prolongés ne peut être bien apprécié qu'autant que l'on connaît le morceau auquel il doit être rattaché: dès-lors, il a composé un point d'orgue qui doit entrer dans le premier concerto de Beethoven. Cet exemple nous paraît remplir parfaitement son objet.

Nous terminerons ce premier article en disant que, dans le cours de son ouvrage, M. Czerny, si bien en état de fournir lui-même des modèles, a cité souvent avec une honorable modestie les ouvrages d'autres grands compositeurs. Ses citations sont toujours heureuses et dictées par le goût le plus exercé.

STOEPEL (1).

(1) Cet article a été traduit de l'allemand par M. Dumont.

Notice sur la Harpolyre (*nouvelle guitare*), *instrument à cordes, inventé par J.-F. Salomon, ex-professeur de chant et de guitare à l'école Polytechnique, breveté du Gouvernement.*

Les efforts des guitaristes distingués, tels que MM. Sor, Carcassi et autres, ont pour but de tirer leur instrument de l'état d'infériorité où il se trouve dans la classification des corps sonores. Mais en vain leur habileté a-t-elle vaincu des difficultés de doigté, ou créé des ressources harmoniques sur un manche étroit, garni d'un petit nombre de cordes; un son maigre, court et sec, n'a pas moins continué de sortir de la frêle machine; et tout en admirant le talent de l'exécutant, on n'a eu que le regret de voir perdre le talent à vaincre les défauts d'un instrument ingrat.

Bien des essais avaient été faits aussi pour améliorer la construction de la guitare, mais sans succès. Changeant sa forme primitive, pour emprunter celle de la lyre antique, il y a environ vingt-cinq ans, elle n'avait point gagné à cette métamorphose, sous le rapport du son, car celui-ci était devenu moins intense. Force fut d'en revenir à son ancienne construction; seulement la guitare se trouva être montée d'une corde de plus, ce qui ajouta quelques notes graves à son échelle.

Ce n'est point une de ces légères additions que M. Salomon vient de faire à l'ancienne guitare; l'instrument se trouve reconstruit en entier dans sa harpolyre, sans être sensiblement augmenté dans sa capacité, son volume de son se trouve décuplé, et ses ressources d'exécution sont hors de toute comparaison avec ce qu'elles étaient autrefois. Les détails suivans feront comprendre cette dernière proposition.

La harpolyre est montée de vingt-une cordes réparties sur trois manches (1).

Le manche du milieu, appelé *manche ordinaire*, porte six cordes, comme la guitare commune, et les cordes sont accordées de la même manière, c'est-à-dire, *mi*, *la*, *re*, *sol*, *si*, *mi*. La seule différence qu'il y ait entre ces deux manches consiste dans un nombre plus considérable de touches qui se trouve à celui de la harpolyre, ce qui donne une plus grande étendue à l'échelle de l'instrument. Sa forme permet aussi de démancher avec plus de facilité. Toute musique ordinaire de guitare peut s'exécuter sur ce manche, mais avec l'avantage d'un son beaucoup plus fort, et d'un effet beaucoup plus harmonieux.

Le manche gauche (l'instrument vu de face), appelé *manche chromatique*, est monté de sept cordes en soie, recouvertes en cannetille; ces cordes donnent successivement, en descendant par demi-ton, du *mi* grave du manche ordinaire, au *la* de la contrebasse, les notes *mi* bémol, *ré*, *ré* bémol, *ut*, *si*, *si* bémol et *la*.

Le manche droit, auquel M. Salomon a donné le nom de *manche diatonique*, est monté de huit cordes de boyau, sonnant *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, à l'unisson de la gamme d'*ut* qu'on obtient à la première position sur le manche ordinaire.

L'étendue d'un pareil instrument, sa sonorité, ses moyens de variété sont tels, qu'il n'est guère possible de fixer en ce moment les bornes des effets qu'on en tirera, dans la suite. Il faut que ses ressources aient été étudiées par nos habiles guitaristes. Par exemple, il y a deux qualités de son bien distinctes dans la harpolyre. Le manche du milieu produit des sons pleins et volumineux, et le manche diatonique donne à peu près ceux de la guitare ordinaire. Il peut résulter de la combinaison de ces sons des effets singuliers et agréables. MM. Sor et Carcassi, à l'examen qu'ils ont fait de ce nouvel ins-

(1) Voyez la planche ci-jointe.

trument, en ont reconnu les avantages; déjà ils écrivent de la musique qui lui est destinée. Avec peu d'étude, toute personne qui joue de la guitare pourra apprendre à se servir des deux manches de droite et de gauche, au moyen desquels on peut exécuter facilement des gammes rapides, et des effets de basse qui sont impossibles sur la guitare.

La harpolyre est fixée par deux ressorts d'acier à un pied'estal, qui est lui-même un corps sonore, surmonté d'un pupitre. A l'aide d'un mécanisme fort simple, l'exécutant peut baisser ou élever l'instrument à sa volonté. Ainsi fixé, il est infiniment plus facile à jouer que toute autre guitare.

M. Salomon a fait pour cet instrument une méthode abrégée qui paraîtra sous peu.

Les avantages que réunit la harpolyre font espérer à l'inventeur qu'elle sera promptement répandue. Un petit nombre de leçons suffira pour enseigner aux amateurs à en connaître toutes les ressources. On peut prendre connaissance de cet instrument chez M. Salomon, tous les jours, depuis une heure jusqu'à quatre, rue de Colbert, n° 2, à l'angle de la rue Vivienne.

BIOGRAPHIE.

Gumpeltzhaimer.

Gumpeltzhaimer (Adam), chanteur à l'église de Sainte-Anne à Augsbourg, naquit à Trosberg en Bavière, en 1560. Son père, homme d'une sévérité excessive, le chassa de la maison paternelle, ainsi que son frère, quoiqu'ils fussent encore en fans, parce qu'ils avaient cassé

les vitres de leurs voisins avec leurs arbalêtes. Les deux frères se rendirent chez leur aïeul, qui les accueillit, et se chargea de leur éducation. Il envoya Adam d'abord à Oettingen, et ensuite à Augsbourg, où le jeune homme se livra à l'étude de la musique sous la direction de J. Enzemüller. Dès que son instruction dans cet art fut suffisante, il se livra à l'enseignement particulier pendant quelque temps; ensuite il passa comme musicien au service du duc de Wurtemberg; et enfin, en 1581, il fut appelé aux fonctions de chantre à l'école d'Augsbourg. L'époque de sa mort n'est point connue; cependant on sait qu'il vivait encore en 1618, car il a donné dans cette année une édition de l'ancienne traduction allemande du *Compendium musicæ* de Henri Faber.

Ce musicien, peu connu aujourd'hui, méritait cependant que son nom fût immortel, car on peut le considérer comme l'un des créateurs de cette vigoureuse harmonie allemande, dont Handel, J. S. Bach et Mozart ont fait depuis un si bel usage. Gumpeltzhaimer partage cette gloire avec Chrétien Erbach et un petit nombre de ses contemporains; mais sa supériorité est cependant assez marquée pour lui mériter une place à part. J'ai mis en partition quelques-uns de ses motets, et j'ai vu avec étonnement et admiration que sa modulation, qui a pour base la tonalité moderne, est toujours vive, inattendue, et cependant douce et naturelle: qualités dont nul avant lui n'avait donné d'exemple. Son style, moins riche de formes que celui de Palestrina, dont il fut presque contemporain, a cependant de l'élégance et de la pureté. L'illustre compositeur de Preneste, sans rien inventer, s'est immortalisé par la perfection qu'il a mise en toutes choses. Le pauvre maître d'école d'Augsbourg, tout en ouvrant des routes nouvelles, est resté dans l'obscurité. Si l'on cherche les causes de cette différence dans la destinée de deux grands musiciens, on les trouvera dans la protection éclairée accordée aux arts en Italie, tandis que les artistes allemands languissaient dans une sorte de servi-

tude; dans l'éclat de la littérature italienne, qui portait dans toute l'Europe les noms et l'éloge des hommes distingués dans chaque art, tandis que la langue allemande, à peine formée, n'était connue que dans l'intérieur de la Germanie; enfin dans les relations habituelles de l'Italie avec le reste du monde, au lieu que l'Allemagne, au seizième siècle, ne fixait point encore l'attention générale.

Les ouvrages de Gumpeltzhaimer sont: 1° *Compendium musicæ latino-germanicum.* Augsbourg, 1595, in-4°. Cette édition n'est point la première, bien qu'elle ait été indiquée comme telle par Walther, Forkel et quelques autres; car l'exemplaire de cette date, qui se trouve dans la Bibliothèque publique de Strasbourg, porte ces mots au frontispice: *Nunc alterâ hâc editione alicubi mutatum et auctum.* La quatrième édition est de 1605, la cinquième de 1611, et la douzième de 1675, in-4°, toutes datées d'Augsbourg. Lipenius (Bibl., p. 977, col. 2) a fait une lourde méprise sur cet ouvrage; il en indique une édition de Nuremberg, 1540, in-8°. Or, Gumpeltzhaimer n'était point né alors; 2° *erster theil des lustgærtleins teutsch und lateinischer lieder von* 3 *stimmen* (Première partie du jardin agréable de cantiques allemands et latins à 3 voix). Première édition, Augsbourg, 1591; troisième, 1619; 3° la seconde partie du même ouvrage a été publiée pour la première fois en 1611 à Augsbourg; la seconde édition est de 1619, et la troisième d'Anvers, 1615; 4° *erster theil des würtz-gærtleins* 4 *stimmiger geistlicher lieder.* Première édition, Augsbourg, 1594; deuxième *ibid*, 1619; 5° la seconde partie du même ouvrage, Augsbourg, 1619; 6° *Psalmus* 50, *octo vocum.* Augsbourg, 1604, in-4°; 7° *Pars II concentuum sacrorum octo vocum.* Augsbourg, 1619; 8° 10 *geistliche lieder mit* 4 *stimmen, jungen sing-knaben zu gat*, etc. (10 chansons spirituelles à 4 voix, etc.) Augsbourg, 1617; 9° 2 *geistlicher lieder mit* 4 *stimmen*, etc. Ibid; 10° 5 *geistlicher lieder mit* 4 *stimmen von der Himmelfahrt Jesu-Christi*, etc. (5 cantiques spirituels à 4 voix pour l'Ascen-

sion de J.-C., etc. Augsbourg; 11° *newe teutsche geistliche lieder mit* 3 *und* 4 *stimmen*, etc. Augsbourg, 1591; in-4°. et Munich, 1592. Le *Florilegium portense*, de *Bodenschats*, et le *Promptuari musici*, *d'Abraham Schad*, contiennent de fort beaux motets de Gumgeltzhaimer.

NOUVELLES DE PARIS.

La reprise de *Guillaume Tell*, pour la rentrée de madame Damoreau et de Nourrit, a si bien cexité le désir que le public avait d'entendre ce bel ouvrage, qu'une foule immense assiégeait les portes de l'Opéra vendredi dernier, et qu'on a été contraint de refuser l'entrée de la salle à beaucoup de monde. Il faut le dire, cependant: l'enthousiasme des amateurs sembla s'être épuisé dans les avenues du spectacle, car les applaudissemens n'ont point été aussi vifs qu'ils l'étaient avant que les représentations eussent été interrompues. L'exécution n'était pourtant pas moins parfaite; la voix de madame Damoreau n'était pas moins pure; Nourrit n'avait pas moins de chaleur, madame Dabadie moins d'énergie: enfin la musique n'était pas moins belle. Mais quoi! Mademoiselle Taglioni ne dansait pas; celle que *l'oiseau ne suivrait pas* n'était pas rendue à ses nombreux adorateurs: partant, point de plaisir. Pour des amateurs de la force des habitués de l'Opéra, les jambes de mademoiselle Taglioni valent mieux que tous les duos et que tous les trios du monde. Oh! mes Welches! Vous êtes encore bien Welches!

— On répète en ce moment à l'Académie royale de musique *François Ier*, opéra en deux actes, dont le poème est dû à M. de Saint-Yon, et la musique à M. de Ginestet, amateur qui s'est fait connaître par la compo-

sition de deux opéras comiques fort agréables. On dit du bien de cet ouvrage.

— J'ai dit que Inchindi n'avait pu chanter la grande scène d'*Assur* dans le second acte de *Semiramide*, parce que les choristes avaient oublié cette scène qu'on passe depuis plusieurs années ; je suis informé que j'étais dans l'erreur à ce sujet, et que la scène n'a été passée que pour se conformer à l'usage.

Réponse aux imputations calomnieuses d'un Journal.

Une contestation s'est élevée entre MM. de Saint-Georges et Ménissier, au sujet de *Jenny*, opéra-comique récemment représenté. L'un d'eux réclame dans la propriété de cet ouvrage une part que l'autre lui refuse. Les tribunaux sont saisis de ce procès : à eux seuls appartient le soin de le juger, et je me garderai bien d'émettre à ce sujet une opinion qui ne serait d'aucun poids dans l'affaire.

Mais autre chose est de se constituer juge, ou de donner son témoignage quand on en est requis. Or, dans la discussion dont il s'agit, M. Ménissier a cru que la révélation d'un fait qui était à ma connaissance pouvait être utile à sa cause ; il m'a invité à le déclarer ; il en avait le droit, et il était de mon devoir de le faire, comme je l'aurais fait pour M. de Saint-Georges, s'il se fût trouvé dans la même position. J'ai donc écrit la déclaration demandée par M. Ménissier, et je me suis exprimé comme il suit dans ma réponse à sa lettre.

« En 1825, vous et M. de Saint-Georges m'avez confié
» l'opéra du *Bourgeois de Reims*, que vous aviez composé
» pour le sacre de S. M. Charles X, afin que j'en fisse
» la musique. Dès que cette musique fut prête, je vous
» invitai, ainsi que votre collaborateur, à venir l'en-

» tendre. L'audition eut lieu chez moi, en présence de
» ma famille. M. de Saint-Georges et vous, fûtes si
» satisfaits de ce que je vous fis entendre, que vous me
» déclarâtes tous deux que notre association ne se bor-
» nerait pas à ce seul ouvrage, que vous en prépariez
» un autre, qui aurait pour titre : *la Muette* ou *la*
» *Filleule du seigneur*, et que j'y trouverais des situa-
» tions musicales dont je pourrais tirer grand parti.
» *Que vous ayez fait la pièce qui se joue maintenant sous*
» *le titre de Jenny, c'est ce que j'ignore, mais je puis*
» *affirmer que le sujet que vous me dites alors en sub-*
» *stance était bien le même*, etc. »

M. Ménissier a cru devoir faire autographier ma lettre, et en a répandu des copies. Un journaliste (M. Charles Maurice) a reproduit hier cette lettre, et, se constituant le juge de l'affaire, en a discuté le mérite, et fait entendre que mon témoignage peut être récusé, parce qu'il a existé précédemment des discussions entre M. de Saint-Georges et moi. M. le journaliste croit-il donc qu'on n'est habile à dire la vérité qu'autant qu'on n'est pas intéressé à proférer un mensonge? Le même journaliste demande comment j'ai pu approuver verbalement et consentir à mettre en musique un ouvrage que j'ai blâmé par écrit dans la *Revue musicale*. Je m'étonne qu'un homme de lettres fasse une semblable question. Grande est la différence entre un sujet et une pièce; l'un peut être excellent, et l'autre détestable.

Au reste, il est au moins singulier qu'on ait employé un long article à atténuer l'effet de mon témoignage, pour finir par déclarer que M. de Saint-Georges ne nie rien de ce que j'ai dit, et même qu'il avoue davantage, puisqu'on parle d'un plan dont je n'ai rien dit.

FÉTIS.

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

CINQUIÈME CONCERT D'ÉMULATION.

Jamais institution ne justifia mieux son titre que celle-ci : l'émulation est réelle dans ces exercices modestes, et les progrès le sont aussi. Un an s'est écoulé depuis l'origine de ces concerts, et l'on pourrait à peine reconnaître aujourd'hui le faible orchestre qui, d'abord, ne mérita que de l'indulgence, et qui se montre maintenant digne des applaudissemens qu'on lui a donnés. Au désordre d'exécution qui, dans les premiers temps, anéantissait en partie ce qu'il y avait de bien dans des compositions d'essai, a succédé une régularité presque constante, et même de la finesse et de l'élégance. Les jeunes compositeurs ont profité de leurs fautes pour s'instruire; enfin le zèle et l'encouragement ont porté leurs fruits ordinaires: l'amélioration et l'acheminement au bien.

Deux morceaux principaux se faisaient remarquer dans le concert qui a été donné le 11 de ce mois; l'un était une ouverture de M. Mercadier, qui servait d'introduction à la première partie; l'autre, une ouverture de M. Vogel, qu'on avait déjà entendue, mais qui reparaissait débarrassée de longueurs excessives qui avaient nui à son effet. Il y a de l'entente de disposition, du savoir même, dans le premier de ces morceaux; j'y aurais voulu seulement un peu plus de cette fantaisie qui sied bien à un jeune homme. La musique de M. Mercadier semble être faite sur un plan donné plutôt que conçu; c'est un mal dans de premiers essais. Je sais bien que c'est ainsi que l'on commence; mais il faut se hâter de quitter les lisières, et se hasarder à marcher seul, au risque de tomber. On ne meurt pas

pour avoir reçu quelques contusions. L'allure dégagée que je demande à M. Mercadier se trouve dans l'ouvrage de M. Vogel. Malgré les coupures qui ont été faites à ce morceau, il est encore trop long, parce qu'il y a surabondance de motifs qui ont quelquefois peu de rapports entre eux; mais aussi l'on remarque une imagination jeune et libre dans ce désordre, et souvent l'effet décèle une grande intelligence de l'instrumentation. Les deux ouvertures, et surtout la dernière, ont été rendues par l'orchestre d'une manière fort satisfaisante.

Il y a de jolies choses dans le trio de M. Mercadier pour basse principale, alto et deuxième basse, que MM. Thomas, Merlé et Chevillard ont exécuté; mais c'est un morceau peu convenable pour une salle de concert : aussi n'a-t-il produit qu'un effet médiocre.

M. Dugelay ne manque pas d'un certain talent comme violoniste; mais une corde fausse, qui sifflait horriblement, a nui de telle sorte à son jeu et à l'effet de l'air varié qu'il avait composé, qu'il n'est pas possible de juger l'exécutant ni le compositeur.

A l'exception d'un air de la *Dame blanche*, correctetement chanté par M. Cambon, et fort bien accompagné sur le piano par un jeune homme dont le nom m'échappe, les morceaux de chant étaient de petite proportion, tels que la romance et la chansonnette. En somme, le concert a été de nature à satisfaire l'auditoire, dans lequel on remarquait plusieurs artistes.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Fête musicale dans l'Argovie.

A la dernière fête de l'Ascension, le canton d'Argovie a été témoin d'une fête qui avait un caractère par-

ticulier, et qui témoigne honorablement en faveur du goût de la Suisse allemande pour la musique, goût qu'elle partage avec les Allemands ses voisins. Depuis deux ans il s'est formé dans ce canton une société d'amateurs du chant, qui avait déjà donné deux fêtes, l'une à Brugg, et l'autre à Lenzbourg ; et l'on comptait trois cents amateurs à cette dernière. Cette année, le point de réunion était Bade en Suisse : neufs districts environnans, dont quatre catholiques et cinq réformés, avaient résolu d'y prendre part.

Le matin de l'Ascension, on vit arriver de chaque district les chanteurs, portés sur de grands chariots couverts de feuillages, au-dessus desquels flottaient des drapeaux. Le rendez-vous était à l'Hôtel-de-Ville ; de là le cortége, composé de plusieurs centaines de chanteurs, précédés de drapeaux, et portant tous des bouquets de fleurs, se rendit à l'église réformée, où des estrades avaient été préparées pour ce chœur nombreux, divisé, selon le chant, en quatre parties, dont chacune était composée d'environ soixante-dix voix. On chanta des chœurs composés par Nægeli, Maria Weber, Kreuzer, Théodore Frohlich, Elster et Gerson, sur des hymnes ou d'autres poésies religieuses et morales.

Nægeli passe pour le meilleur compositeur de la Suisse ; on a de lui plusieurs chants qui sont très-estimés dans ce pays. Théodore Frohlich est un jeune compositeur de Brugg en Suisse, qui donne de grandes espérances. Il a composé beaucoup de chansons et de romances, dont son frère Emmanuel Frohlich, a fait les paroles. Ce fut pour les auditeurs un spectacle agréable de voir des catholiques et des réformés unir leurs voix dans un temple divin. On n'a pu éviter néanmoins un peu de monotonie dans cette longue séance, dont le chœur faisait tous les frais ; et on a énoncé dans les journaux divers avis pour perfectionner cette Société de chant. On demande qu'on y fasse entrer des femmes, et qu'outre les chœurs, on exécute aussi des quatuors, des duos et d'autres morceaux de chant. Il est à remarquer qu'une grande partie des chanteurs sont des maîtres d'école qui pourront propager parmi leurs élè-

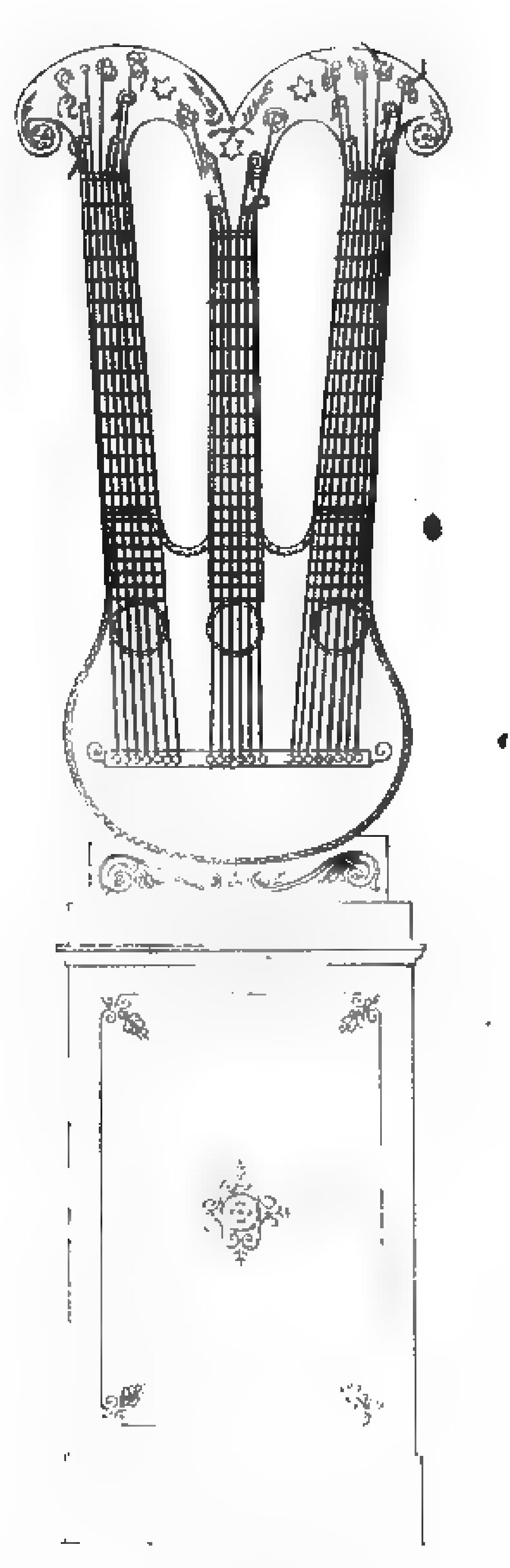
ves le goût du chant ; et bientôt toute la jeunesse du canton sera capable de faire sa partie dans ces réunions.

Le soir de la fête, tous les chanteurs se réunirent à l'Hôtel-de-Ville pour un banquet, pendant lequel le stadt-amman de Bade leur présenta, selon un ancien usage, le vin d'honneur, en portant un toast à la Société du chant. Un des coryphées du chœur répondit au magistrat par un discours, dans lequel on remarquait ce passage : « Frères, nous sommes réunis dans les mêmes salles où, il y a trois cents ans, nos ancêtres, égarés par une passion insensée, se déclarèrent la guerre pour des disputes théologiques. Après toutes les dissentions des temps qui suivirent, nous, citoyens de presque tous les districts du canton, et membres des deux confessions, nous nous sommes réunis pour chanter les louanges du Seigneur. Donnons-nous la main, et promettons de maintenir la concorde entre nous, et que ce soit par l'expression de ces sentimens que nous répondions à l'accueil amical de la ville de Bade. »

Ces paroles excitèrent des acclamations générales. On chanta ensuite en chœur des strophes composées par le poète Frohlich, et remplies d'allusions historiques à la ville où l'on était réuni. Ces paroles avaient été adaptées à un air de Nægeli. Un membre de la Société improvisa alors quelques strophes additionnelles en l'honneur du compositeur, qui répondit par un petit discours, dans lequel il félicita aussi le stadt-rath Frohlich, de Brugg, au sujet du talent de ses deux fils. Le magistrat de Brugg, dans sa réponse, rappela que c'est le ministre Stapfer qui, le premier, s'est occupé, lors de la révolution de la Suisse, de faire entrer le chant dans l'instruction élémentaire. On chanta encore plusieurs morceaux, entre autres, un air de Nægeli, sur des paroles composées par une fille aveugle de Bade, nommée Louise Egloff, ainsi que l'éloge de la concorde, dont les paroles sont du célèbre Lavater.

Le soir même les chariots ornés de feuillages reprirent le chemin des divers districts.

(Extrait de *l'Universel.*)



HARPOLYRE,

inventé par Salomon, breveté

VARIÉTÉS.

Je me souviens que je fus un jour invité à écrire sur la musique dans un journal nouveau. Liberté tout entière m'était laissée, disait-on; je serais juge du genre de mes articles; enfin, je n'aurais qu'à dire. Je crus devoir débuter par quelques propositions générales, et j'écrivis ce qu'on va lire. Mais mon libre arbitre n'allait pas si loin qu'on m'avait dit; il se trouva limité tout d'abord, et mon premier feuilleton fut frappé d'interdit. On y trouva je ne sais quelle déclaration de principes dont on ne voulait point. Je vis clairement que ma liberté ressemblait fort à celle qu'on avait laissée au barbier de Séville : je me le tins pour dit, et je n'y pensai plus.

Or, il arriva que, feuilletant mes paperasses, ce rogaton vint frapper mes regards. Je le relus, et mon intelligence n'alla point jusqu'à deviner ce qu'il pouvait renfermer de dangereux. Je désirais l'apprendre, et j'en désespérais, quand il me vint à la pensée de consulter le public à ce sujet; ce que je fais, en déclarant que je souscris d'avance à ce qu'il en pourra juger. Voici donc ce morceau.

LA POLITIQUE ET LA MUSIQUE.

Le temps ne fait rien à l'affaire, dit-on. Entendons-nous. Qu'un auteur ne soit point admis à alléguer le peu de *temps* qu'il a mis à composer son ouvrage pour excuser sa faiblesse, à la bonne heure; mais qui osera nier que *le temps* où cet ouvrage paraît soit pour beaucoup dans son succès ou dans sa chute? *Le temps* nous fait ce que nous sommes, et nous fait voir ou blanc ou noir. Qu'on me montre celui dont les doctrines n'ont jamais varié, que *le temps* n'a pas instruit, et qui, sans égards pour les intérêts divers dont il a senti le

contact, ou pour les lumières acquises, se retrouve à la fin de sa carrière ce qu'il était au commencement. Un pareil homme, s'il existe, ne peut être qu'un sot, incapable d'apprendre; ou bien ce serait un être doué d'une intelligence supérieure, qui n'est point le partage de l'humanité. Les gens auxquels *le temps* échappe assurent qu'il *détruit tout;* leurs regrets font leur croyance. Les sages pensent au contraire que *le temps* édifie, et l'histoire nous démontre qu'ils ne se trompent point. Il est du moins certain que *le temps* se moque de ce qu'on veut faire sans lui. Sa course est mesurée : nous sommes à sa remorque. Loin de nous donc ces théories invariables, qui prétendent borner la perfectibilité, et que *le temps* fait voir si futiles! loin de nous cette impatiente faiblesse qui s'irrite de ne pas atteindre le but, et de marcher sans cesse dans une carrière sans fin! Ne croyons pas qu'il y ait rien au monde dont on puisse dire : voilà qui est parfait; disons plutôt : voilà qui paraît bien; ne pourrait-on faire mieux? Avec cette sagesse, nous n'aurons plus de préjugés, nos adversaires ne seront plus nos ennemis, et nous serons plus près de la vérité.

Que si vous ne voyez où je veux en venir avec ce protocole, je m'en vais vous le dire. En politique, en philosophie, en musique, chacun a sa croyance et ses affections. Le principe des croyances religieuses, c'est la foi; celui des autres, c'est la conviction. Chacun est donc convaincu que son opinion est la meilleure, à moins qu'on ne soit *ventru* en politique, incrédule en philosophie, ou sourd en musique. Mais les ventrus, les incrédules et les sourds sont des anomalies de l'espèce humaine. Nous sommes donc convaincus, ou du moins persuadés, de la bonté de nos croyances, et de la nécessité de nos affections. D'abord, elles semblent inattaquables; nous mettons notre honneur à les défendre; car il est honorable de professer ce qu'on croit, et de défendre ce qu'on aime. La raison qu'on invoque pour nous combattre, la raison n'y peut rien; car elle aussi est faite de diverses manières. Le moyen de faire comprendre à un bon *ultra-royaliste* la réalité des opinions

d'un *libéral!* Le moyen de disposer l'oreille d'un *Piccinisté* à écouter avec plaisir la musique de Gluck, ou de persuader un admirateur des ouvrages de Grétry qu'il y a des beautés plus grandes et plus fortes dans les œuvres de Mozart et de Rossini! Mais ce qui d'abord nous semble révoltant, ce qui excite notre colère au premier aspect, finit par ne paraître qu'un sujet de controverse; Nous sommes encore de notre opinion, mais nous concevons qu'on en ait une autre. Insensiblement, le temps nous modifie si bien, qu'il arrive que nous finissons par adopter ce qui d'abord nous paraissait insoutenable. Que d'ultra-royalistes sont devenus constitutionnels! que de Piccinistes ont rougi dans leur vieillesse de leur aversion pour le génie de Gluck! Que de Grétristes ont fini par savourer *la ci darem la mano*, et *di tanti palpiti!* Qui fait toutes ces métamorphoses? Le temps; le temps, que chacun semble défier; le temps, qui marche et nous entraîne; le temps, qui fait et défait tout, et dont on n'aperçoit la main que lorsqu'il a terminé son ouvrage.

On n'abandonne point en vain sa croyance, ses opinions ou ses penchans; car toute versatilité blesse des intérêts, et les intérêts froissés ne pardonnent guère. C'est à la conscience qu'ils s'adressent; c'est elle qui porte la peine des progrès de notre raison ou de l'affaiblissement de notre courage. Ils supposent qu'un intérêt secret a plus de part à notre changement que notre conviction; ils le disent du moins, et rarement on a la force de supporter cette épreuve. Comme il n'est pas sans exemple que la conscience ait transigé, on craint de sembler en mériter le reproche; et pour se soustraire à ce danger, on perd à prouver qu'on n'a point varié, le temps qu'il faudrait employer à démontrer pourquoi l'on a changé; on se consume en efforts inutiles, et souvent le résultat du plaidoyer est de faire considérer celui qui le prononce comme transfuge de toutes les croyances, de toutes les opinions.

C'est qu'en politique, en religion, en philosophie, la

probité se trouve liée aux professions de foi. Il n'en est heureusement point ainsi de la musique : on peut y sacrifier Haydn à Mozart, Cimarosa à Rossini, sans être soupçonné de félonie. On peut même y soutenir que la science n'est bonne à rien, et qu'on est beaucoup meilleur musicien quand on ne sait pas une note, que lorsqu'on a pâli sur un solfége ou sur un traité d'harmonie, sans être accusé d'autre chose que d'ignorance. En un mot, on peut y passer pour un sot, et non pour un fripon. C'est beaucoup; et sans doute c'est pour cela que nous voyons tant de politiques timides et tant de dévots employés être libéraux en musique. Le siècle leur fait peur, s'il s'agit de budget ou de congrégation; mais il leur semble de fort bon aloi dès qu'ils ont quitté les bancs de la chambre pour les loges de Favart. Ils affectent de regretter le bon temps et le règne des ordonnances; mais, à moins que le roi l'eût pour agréable, ils écouteraient de fort mauvaise grâce un opéra de Lulli. Il faut bien que l'homme jouisse de son indépendance en quelque chose.

Il résulte de ce que je viens de dire, que dans la nouvelle tribune qui vient de s'ouvrir, j'occupe la meilleure place, celle du moins où libéraux et ultras, congréganistes et philosophes, nobles et vilains, pourront me voir sans déplaisir, et m'entendre sans colère. Toutefois, ne croyez pas que je puisse dire impunément tout ce que je voudrai, et qu'on me passera toutes mes propositions. Vous vous souvenez que les musiciens ont aussi des opinions, des affections et des antipathies. Tout cela est irritable, passionné, et partant injuste. Je ne pourrai plaire à l'un sans qu'un autre soit offensé; il se pourra même que je déplaise quelquefois à tous. Et d'abord, on va s'informer qui je suis, d'où je viens, à quelle école j'appartiens, quels sont mes antécédens :

Quel est son nom, son rang, son pays et ses dieux?

Mais si je n'agrée au goût de mes lecteurs, on dira

seulement que je suis ennuyeux, ou que je ne sais ce que je dis.

Ne dira-t-on que cela? Attendez donc : je ne songeais qu'aux gens désintéressés qui ne lisent que pour être amusés ou instruits; mais ce ne sont point ceux-là qui sont dangereux pour un journaliste. J'aperçois une troupe de compositeurs, de chanteurs, d'instrumentistes, d'éditeurs, de directeurs, qui, le regard fixé, l'oreille alerte, écoutent, épient, cherchent à deviner mes opinions, mes penchans, mes faiblesses, et se promettent de ne pas me trouver inflexible. Peut-être ne sais-je rien des choses dont je vais disserter! N'importe; j'écris, je suis lu, je parle à tout le monde : je ne suis point à dédaigner. On a fait la cour à moins que moi. Il faut donc qu'on sache qui je suis, comment on peut m'aborder, me séduire. Bon! des négociations! me voilà dans la politique. Ecoutez; je vais vous éviter le soin de faire des conjectures, et vous dire tout d'abord mes doctrines et mes goûts.

Je suis admirateur de toutes les supériorités.—Bien! ceci me convient parfaitement.—Tous les genres me sont bons, et peu m'importe qu'un compositeur soit allemand, italien ou français, car toutes les écoles me semblent avoir leurs qualités particulières.—C'est à merveille!—Je ne m'attache point de préférence à une époque, parce qu'il y a des beautés de tous les temps. Avec des génies différens, Palestrina, Bach, Handel, Mozart, Beethoven, ont droit également à mes hommages.—On ne peut mieux.—Rossini est, selon moi, un des plus grands musiciens qui aient existé.—Eh! eh!—Chérubini est le plus savant compositeur de ce temps, et n'a point de rival dans la musique sacrée.—Oh! oh!—Boieldieu entend mieux qu'aucun autre l'esprit de la scène française.—Ah! ah!—Auber est le plus élégant des compositeurs français de l'époque actuelle.—Qu'est-ce à dire?—Ce qui n'empêche pas que d'autres aient aussi du mérite.—Du mérite! l'éloge est mince.

Une cantatrice, *prima donna*.—Mais, Monsieur,

avec cette manie de tout estimer, un premier talent reconnu sera donc confondu dans vos éloges avec la première débutante! C'est une mauvaise tactique pour réussir que de louer tout.

LE JOURNALISTE.—Vous vous trompez, Madame; mon intention n'est pas de louer tout : je blamerai quelquefois, et les premiers talens seront de préférence l'objet de mes critiques, parce qu'ils servent de modèles. Vous vous trompez encore en parlant de tactique : je ne veux réussir que par la vérité.

LA CANTATRICE (*à part*). — Cet homme revient de l'autre monde.

LE DIRECTEUR. — Monsieur, j'approuve fort cette sage sévérité. Les premiers sujets, trop vains de leurs succès, font le désespoir des pauvres directeurs; leurs prétentions sont exorbitantes; leur despotisme est fatigant. Aussi, vous voyez que depuis quelque temps je me suis débarrassé de la gêne qu'ils me causaient, persuadé que des acteurs de bonne volonté seraient plus utiles et moins chers. J'espère trouver en vous un appui pour faire prévaloir mon système auprès du public.

LE JOURNALISTE. — Mon appui ne vous servirait de rien : vous ne persuaderez jamais que des mannequins sont des acteurs, et que des musiciens de guinguettes peuvent remplacer des chanteurs. Le public ne se trompe point sur ses plaisirs.

LE DIRECTEUR, *se tournant vers l'assemblée.* — Ce journaliste est un imbécille!

CHOEUR GÉNÉRAL. — Que dites-vous? C'est un scélérat!

FÉTIS.

Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, detto il principe della musica etc., *compilate da* Giuseppe Baini, *sacerdote romano, capellano cantore e direttore della Cappella pontificia* (1).

TROISIÈME ARTICLE.

Nous avons, dans un premier article, conduit la vie de Pierlouis jusqu'à l'époque de son entrée à Sainte-Marie-Majeure; et, dans le second, nous avons abandonné le récit des aventures et des travaux de cet illustre compositeur pour traiter, à l'aide des savantes élucubrations de M. Baini, la question de savoir quel avait été le véritable motif qui, vers le milieu du seizième siècle, avait déterminé l'autorité ecclésiastique à projeter une réforme dans la musique sacrée; nous allons maintenant reprendre le fil des événemens. Pierlouis avait, en 1560, donné à la chapelle pontificale les *improperii* qu'il avait composés pour Saint-Jean-de-Latran, et dont nous avons parlé. L'année suivante, il présenta deux motets et une messe sur la gamme, qui furent essayés et reçus à l'unanimité. Encouragé par ce succès, notre auteur publia enfin un livre de motets à quatre voix pour les divers temps de l'année et pour le commun des saints. Plusieurs de ces morceaux sont fort remarquables, et durent ajouter à sa réputation. Cependant les sessions du concile de Trente étaient closes, et le pape Pie IV nommait pour faire exécuter les décrets de cette

(1) Voyez la *Revue musicale*, t. VI, p. 193-241.

assemblée en ce qui touchait la musique ecclésiastique, les cardinaux Vitellozi et Borromée : ceux-ci s'adjoignirent une commission de huit membres, nommée par le chapitre des chapelains-chanteurs. Dès leur première réunion, ils tombèrent d'accord sur les points suivans : 1° Que l'on ne chanterait plus à l'avenir les messes et motets où étaient confondues diverses paroles ; 2° que les messes composées sur des thêmes de chansons profanes seraient bannies à tout jamais ; 3° que l'on n'admettrait plus de paroles imaginées par de simples particuliers ou (comme l'on dirait aujourd'hui) par des amateurs, et que l'on s'en tiendrait aux textes adoptés par l'église. Un quatrième point fut discuté, savoir, s'il était possible que, dans le chant figuré, les paroles fussent constamment et clairement entendues. Les cardinaux desiraient qu'il en fût ainsi. Les chanteurs répondirent que cela ne se pouvait pas, toujours à cause de la nécessité des fugues et imitations qui formaient le principal caractère de la musique, et dont on ne pouvait la dépouiller sans la dénaturer. Les deux cardinaux citaient le *Te Deum* de Costanzo Festa (1), les *improperii*, et la *messe sur la gamme* de Pierlouis. A cela les chanteurs répondaient que ce n'étaient là que des pièces de peu d'étendue, et que dans des morceaux de longue haleine, cette clarté dans la disposition des paroles ne serait pas praticable. On finit par décider que Pierluigi serait engagé à composer une messe selon les intentions manifestées par le comité ; que, si elle les remplissait, il ne serait fait aucune innovation ; si, au contraire, elle s'en écartait, on prendrait des résolutions convenables. Ce fut alors que Pierlouis, plein d'enthousiasme et d'inspiration, écrivit trois messes à six voix : la pre-

(1) Ce *Te Deum* se chante encore aujourd'hui, ainsi qu'un autre motet du même auteur (*Lumen ad revelationem gentium*), pour le jour de la *Purification*. Je les ai entendus pendant mon séjour à Rome. Cette musique large et sévère n'a aucunement vieilli.

mière des troisième et quatrième modes ; les deux autres, des septième et huitième. Elles furent exécutées chez le cardinal Vitelozzi. On loua les deux premières, mais on jugea la troisième le prodige de l'esprit humain, et les exécutans eux-mêmes ne purent s'empêcher de témoigner leur admiration pour cette conquête du génie. Il fut arrêté que rien ne serait changé en ce qui concernait la musique d'église, mais qu'on ne chanterait plus à l'avenir que des compositions dignes du lieu saint, et dont les trois messes de Pierlouis offraient un excellent modèle. Le pape, ayant entendu la troisième messe, le 19 juin 1565, ne tarda pas à en récompenser l'auteur, en le nommant compositeur de la chapelle apostolique, avec les appointemens de 3 écus et 13 bajoques. Il recevait comme pensionnaire 5 écus et 87 bajoques ; car, sur les 6 écus qui lui étaient assignés, on lui avait, sans que l'on puisse en deviner la raison, fait une misérable diminution de 13 bajoques. Le compositeur de la chapelle jouissait donc de 9 écus ; et ce traitement ne fut augmenté que sous Grégoire XIV, qui prit pitié de la détresse de ce grand homme. Il est à remarquer que ce poste, créé pour Palestrina, fut, après sa mort, donné à Felice Anerio, qui n'eut point de successeur.

Cependant la renommée de Pierluigi s'étendait tous les jours davantage, et le cardinal Pacecco lui fit entendre que le roi d'Espagne Philippe II accepterait avec plaisir la dédicace de quelque nouvel ouvrage, et particulièrement de la messe qui avait sauvé la musique d'eglise. Pierlouis réunit donc six messes : trois à quatre voix, deux à cinq, et enfin une à six, qu'il appela *Missa papæ Marcelli*, sans doute parce qu'il n'avait pu lui dédier son second ouvrage, ainsi qu'il en avait le dessein, ce pontife étant mort presqu'aussitôt après sa nomination. Voilà le seul motif réel de cette dénomination qui a entraîné tous les auteurs dans de graves aberrations. D'un autre côté, cette messe, ayant naturellement obtenu une grande vogue, fut *arrangée* à quatre voix par J.-F. Anerio, et à huit voix par F. Soriani ; elle l'a même été à

douze voix, distribuées en trois chœurs, par un anonyme, dont le travail se conserve à la bibliothèque de Santa-Maria-in-Vallicella, à Rome. M. l'abbé Baini, qui a examiné ce manuscrit, ne trouve rien de mieux à en dire, sinon qu'il est écrit en beaux caractères et proprement relié. Ce sont ces divers *arrangemens* qui ont induit en erreur l'abbé Gerbert, qui, dans la vue de concilier les époques, suppose que Palestrina écrivit d'abord la *messe du pape Marcel* à quatre voix, puis à six.

Nous avons dit précédemment que Pierluigi ne voulut rien faire imprimer pendant le temps qu'il fut maître de chapelle de la protobasilique de St.-Jean; mais plusieurs madrigaux de sa composition se répandirent dans le public : il en parut un parmi ceux d'Alessandro Strigio; et Vincent Galilée, père du célèbre Galilée, en fit imprimer cinq en 1568. Il caractérise le talent de Palestrina en l'appelant « ce grand imitateur de la nature, » *quel grande imitatore della natura.* Pierlouis avait alors quarante-trois ans.

Ce fut à cette époque qu'il s'attacha au cardinal Hyppolite d'Est, auquel il dédia un livre de motets à cinq, six et sept voix. Reconnaissant ensuite de l'accueil que Philippe II avait fait à son second livre de messes, il lui dédia le troisième livre, qui parut en 1570. Ce troisième livre contient huit messes; quatre à quatre voix, deux à cinq et deux à six. A l'exception de deux de ces messes écrites en style bref, tout porte à croire qu'elles avaient été composées, non à l'époque où elles parurent, mais antérieurement, avant que Pierlouis eût amélioré son style, en le conformant aux intentions des pères du concile œcuménique de Trente. Une remarque à faire sur ce recueil, c'est que l'une des messes à cinq voix, celle de *l'homme armé*, peut être également chantée à temps pair ou impair (1),

(1) La chanson de *l'Homme armé* a exercé les plus célèbres compositeurs de ces temps. On conserve des messes sur ce

et que la *missa brevis* est composée sur les mêmes mélodies, avec les mêmes entrées, les mêmes marches qu'une messe de Claude Goudimel, intitulée : *Audi filia.*

Vers la fin de mars 1571, Jean Animuccia ayant cessé de vivre, on offrit à Pierlouis de rentrer à Saint-Pierre du Vatican; ce qu'il accepta, bien que ce changement lui diminuât ses appointemens de moitié.

La place du Vatican ne fut pas la seule que laissa vacante la mort de Jean Animuccia : cet estimable compositeur était aussi maître de musique de l'oratoire fondé par Saint-Philippe Néri, son compatriote, son ami et l'un des plus grands hommes des temps modernes par sa piété douce et éclairée, par son goût pour les arts, par son immense instruction. Ce saint personnage, qui pensait avec raison que la musique convient particulièrement aux cérémonies de la religion, et contribue, quand elle est digne de son objet, à augmenter la ferveur des fidèles, ne crut pouvoir faire mieux que de remplacer Animuccia par Pierlouis, dont il était l'ami et le confesseur (1). Palestrina composa, pour le service de l'oratoire, des *motets*, des *psaumes* et des *cantiques spirituels*. Ces travaux ne l'empêchèrent pas de donner à la chapelle apostolique deux messes à cinq et six voix travaillées sur les motifs d'un de ses motets, *O magnum mysterium ;* et sur l'hymne grégorienne, *Veni, Creator*

thème, de Guillaume Dufay, Busnois, Régis, Caron; d'un compositeur qui a été appelé également Fagus, Faugues et Lafage, de Pipclare, Josquin Deprez (il a écrit deux messes sur ce même sujet, l'une à quatre, l'autre à cinq voix), Pierre de Larue, M. Moncompère (*sic* in ms.); Tinctor ou Tinctoris, Philippon, Vacquenas, de Orto, ou de Ortis (peut-être Desjardins), de trois anonymes, dont deux écrivaient sous Innocent VIII, le troisième sous Jules II; deux messes, l'une à quatre, l'autre à cinq voix, de Cristoforo Moralès; une à cinq, de Pierluigi da Palestrina, une à douze, de Giacomo Carissimi.

(1) Memorie Prenestine, anno 1540, pag. 208.

spiritûs. Il publia aussi un nouveau livre de motets plus remarquables encore que les précédens. En 1575, il mit au jour le troisième livre, qu'il dédia au duc de Ferrare, Alfonse II, en mémoire de la protection que lui avait accordée son frére, le cardinal Hippolyte d'Est. Ces motets à cinq et six voix, contenus dans ce livre, ne sont guère à étudier qu'en raison des artifices dont ils sont remplis; ceux à huit méritent l'attention sous tous les rapports.

Palestrina prit aussi la direction de l'école fondée par Jean-Marie Vanini, et forma quelques élèves particuliers. Peu de temps après, le pape Grégoire XIII chargea Pierlouis de la révision du graduel et de l'antiphonaire romains. Il se mit aussitôt à l'ouvrage, et s'adjoignit pour ce travail son disciple, Jean Guidetti. Ce travail ne fut point achevé, et à sa mort on ne trouva de terminé que le graduel *de tempore*. Son fils Hygin ayant fait compléter ce livre, et l'ayant vendu comme œuvre de son père, le tribunal de la Santa-Ruota cassa le contrat, et le Ms. resta dans l'oubli. Ce fut à cette époque que ses appointemens furent presque doublés. En 1580, le 21 juillet, Pierlouis perdit sa femme Lucrèce, qu'il aimait tendrement. Peu de temps après, il fut nommé maître des concerts du prieur Giacomo Buoncompagni, neveu du pape régnant. Le reste de la vie de Palestrina présente jusqu'à sa mort un grand nombre de publications, dont nous ne parlerons pas maintenant, notre intention étant de donner à la fin de la présente notice la liste complète de ses ouvrages. Cependant nous devons mentionner la dédicace au pape Sixte V, de son premier livre de lamentations. Cette épître est elle-même une véritable lamentation, et nous devons la conserver, puisqu'elle nous prouve que le *prince de la musique* se trouvait alors dans une situation qui ne lui permettait pas de faire imprimer ses immortels ouvrages. « Très-saint père, dit-il, les chagrins, quels qu'ils soient, sont contraires à l'étude des arts, mais particulièrement ceux qui naissent des embarras domestiques. Quand on a le nécessaire (et c'est être im-

moderé et intempérant d'en demander davantage), l'on peut se délivrer des autres tourmens ; et celui qui ne le fait pas, ne peut que s'accuser lui-même. Mais il n'y a que ceux qui l'ont éprouvé qui savent combien il est dur de travailler pour maintenir convenablement soi et les siens, et combien la perspective d'un tel but éloigne l'esprit de l'étude des sciences et des arts libéraux. Je me suis toujours trouvé dans ce cas, et maintenant plus que jamais. Cependant je rends grâces à la bonté divine, qui a voulu que, dans la carrière que j'ai parcourue, et du terme de laquelle je suis proche, je n'aie jamais interrompu l'étude de la musique. Plusieurs de mes ouvrages sont prêts à paraître; mais la misère m'arrête : c'est là une grande dépense; il faut de gros caractères pour les notes et les lettres, afin que l'usage en soit commode aux églises. »

Après tant de peines, après de si nombreux et de si glorieux travaux, Pierlouis sentit sa fin approcher, et s'étant mis au lit à la fin de janvier 1594, il reçut les derniers sacremens de Saint-Philippe Neri, qui ne quitta pas le chevet de son lit. Il fit venir Hygias, le seul enfant qui lui restât, et lui ayant donné sa bénédiction, il finit par lui dire : *Mon fils, je vous laisse grand nombre d'ouvrages inédits ; grâces au père abbé de Baume, au cardinal Aldobrandini et au grand-duc de Toscanne, je vous laisse aussi de quoi les faire imprimer : je vous recommande que cela se fasse le plus tôt possible pour la gloire du Très-Haut et pour la célébration de son culte dans ses saints temples.* L'inflammation et la fièvre ayant fait de nouveaux progrès, Pierlouis rendit l'âme le 2 février 1594. Tous les compositeurs, chanteurs et instrumentistes qui se trouvaient à Rome, assistèrent à ses funérailles, et il fut enterré dans la basilique du Vatican, non par un honneur particulier, mais parce qu'il demeurait sur l'arrondissement de cette paroisse. On mit sur son tombeau l'inscription suivante : IOANNES-PETRVS ALOYSIVS PRENESTINVS MVSICÆ PRINCEPS.

Palestrina avait une physionomie noble, mâle et pro-

noncée, qui avait du rapport avec celle de Michel-Ange.

Dans un dernier article, nous tâcherons de donner une idée des progrès que Pierluigi a fait faire à la musique. Nous transcrirons la liste de ses ouvrages imprimés et manuscrits; et enfin nous serons les interprètes de tous les musiciens instruits, en remerciant M. l'abbé Baini du présent qu'il a fait à la littérature musicale.

J. ADRIEN DELAFASGE.

CORRESPONDANCE.

A M. FÉTIS, *Professeur et Rédacteur de* LA REVUE MUSICALE.

Leipsick.

Monsieur,

Dans le n° 9 de votre *Revue musicale*, du mois de septembre, vous vous étonnez de ce que M. Fink, rédacteur de la *Gazette musicale de Leipsick*, parle d'un *violon à cinq cordes*, dont on se serve en France. Si vous aviez su, Monsieur, que l'instrument en question n'est autre que la *contrebasse*, nommée d'après l'italien, où cet instrument s'appelle *violone*, vous n'auriez pas accusé M. Fink d'une ignorance dont il est incapable.

Agréez, au reste, les salutations d'un amateur de musique, ami de M. Fink.

RÉPONSE.

Monsieur,

Dans l'impossibilité de vous adresser directement ma

réponse, n'ayant pas l'honneur de connaître votre nom, permettez que je me serve de la voie de la *Revue musicale*, que vous lisez.

L'ancien mot italien *violone* n'est plus en usage, parce qu'il désigne, non pas la contrebasse actuelle, mais la contrebasse de viole, qui était montée de sept cordes, et non de cinq, et qui apppartenait à la famille des violes, très-différente de celle du violon. Le mot de *contrebasse* est le seul dont on se sert maintenant en Italie, comme vous pouvez le voir dans la *Scuola di musica* de Gervasini, dans les *Elementi per il contrabasso* de Boniface Asioli, et dans toutes les partitions italiennes. Ce mot n'est pas plus usité en Allemagne, car Frœlich et W. Hausse ont fait des *kontrabasschule* et non des *violonschule*. J'ai donc dû croire que le mot *violon*, imprimé dans la *Gazette musicale de Leipsick*, était une faute d'impression, et qu'il fallait lire *violine*; car, encore une fois, il n'y a plus de *violone* depuis le commencement du dix-huitième siècle.

Au reste, je vous prie de remarquer, Monsieur, que, même à l'égard de la contrebasse, l'observation de M. Fink ne serait pas plus juste, car, loin d'être montée de cinq cordes, les contrebasses françaises n'en ont que trois. C'est ce que vous auriez pu voir dans les volumes précédens de la *Revue musicale*.

Mon intention n'a point été d'accuser M. Fink d'ignorance; je n'ai exprimé que de l'étonnement. Dans les explications que je viens de vous donner, je n'ai pas prétendu non plus que vous ignoriez les choses que j'ai dites; mais j'ai pensé qu'il est possible que vous les ayez oubliées.

Je vous salue, Monsieur, de tout mon cœur.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Matilde de Shabran,

Opéra en deux actes, musique de Rossini.

Depuis que le docte Aristote, de fort peu poétique mémoire, s'est avisé de dicter les règles de la tragédie, bon nombre de législateurs du Parnasse ont écrit leur code dramatique avec autant d'assurance et d'autorité, que s'ils eussent justifié par des succès leurs théories à vues étroites.

Chacun à ce métier
Peut perdre impunément de l'encre et du papier.

Que ces honnêtes rhéteurs aient fait autant de mal qu'on le dit, c'est ce que je ne crois point. Les hommes de génie ne consultent guère les pédants : ils osent, et c'est pour cela qu'ils ont du talent. Quant aux autres, avec ou sans le secours d'Aristote, ils n'enfanteront jamais rien qui vive.

Il n'en est point de l'opéra comme de la tragédie ou des jeux de Thalie. Le poète qui le conçoit n'est pas celui qui fait les vers : celui-là ne fait que se soumettre. Le poète, le vrai poète, c'est le musicien, j'entends le musicien dans toute l'acception poétique de ce nom. La tragédie, la comédie offrent peu de variété dans leurs formes fondamentales. Régulières et circonscrites, elles ont pris le nom de *classiques;* libres d'entraves et débauches de fantaisie, on leur a donné celui de *roman-*

tiques, dénomination vague comme le genre auquel elle s'applique. Mais l'opéra, comment nommerons-nous toutes ses modifications? Comment pourrons-nous énumérer tous les chapitres de sa poétique, et poser les bornes de son domaine? Que de physionomies absolument différentes n'a-t-il point eues depuis son origine? Et cependant tel est le penchant de l'espèce humaine à borner elle-même le champ de ses facultés imaginatives, qu'après chaque découverte, nous nous sommes empressés de déclarer qu'il n'y avait rien au-delà, et que l'art devait être ou stationnaire ou rétrograde. On ne voyait point que les formes du poème devaient suivre les conconditions de la musique, et que celle-ci n'ayant rien de déterminé, est susceptible de se modifier d'une infinité de manières, et d'imprimer aux canevas qui en sont le soutien, l'empreinte de la fécondité de ses ressources.

Pour ne parler que de l'opéra bouffe ou comique, que de variété ne remarque-t-on point dans ses espèces? D'abord simple intermède, borné à deux ou trois acteurs, il participa de la simplicité des moyens de la musique. Quelques airs d'une dimension étroite et d'un seul mouvement en faisaient tous les frais. Dans la suite, le nombre de personnages augmenta, et l'on eut en France la comédie à ariettes, où le duo se risquait quelquefois. A cette époque, commença en Italie le genre bouffe, dont l'opéra français n'a jamais connu la verve ni la folie. A mesure que la musique s'agrandissait, les dimensions du poème comique prenaient plus de développement. Dès qu'on eut reconnu la puissance expressive du langage musical, on ne se borna plus à la farce ou à la comédie : le drame devint de bon aloi sur la scène lyrique. Une différence essentielle s'établit alors dans la manière de le traiter entre l'Italie et la France. Pris au sérieux en France, les bouffonneries en furent rejetées, tandis que le besoin d'oppositions musicales fit sentir aux poètes italiens la nécessité d'introduire, jusque dans les sujets les plus touchans, quelque personnage ridicule qui est toujours dévolu au *buffo non cantante*, et dont la destination est d'animer à la fois et l'action et

la musique. Ce genre bouffe, si mordant et si plein de verve, dont notre scène n'offre point d'exemple, établit une distinction très-sensible entre les diverses espèces d'opéras italiens. Les couleurs y sont plus tranchées que dans les nôtres; car la plupart de nos pièces sont de demi-caractère, et ne diffèrent que par des nuances bien légères. Les compositeurs français ont malheureusement à travailler plus souvent dans le genre sérieux que dans le dramatique.

Euphrosine et Coradin, l'une des meilleures productions du génie de Méhul, appartient au premier de ces genres. Hoffmann avait essayé d'y introduire un peu de ce bouffe italien dont je viens de parler. Dans la nouveauté, cette pièce était en quatre actes, et l'on y voyait un geolier, personnage grotesque, qui dansait et qui chantait des couplets assez gais, dont voici les premiers vers :

Adieu verrous, adieu prison,
Vous ne reverrez plus Caron.

Le public fut blessé de ce mélange de bouffe et de sérieux ; l'opéra fut impitoyablement sifflé, et il fallut retrancher l'acte où paraissait le geolier.

Qu'aurait dit ce même public français, s'il eût vu le sujet d'*Euphrosine* traité d'une manière si bouffonne qu'il l'est dans *Matilde de Sabran?* Non-seulement on y trouve le geolier, mais un poète (Isidoro), qui, selon l'usage italien, meurt de faim, et qui fait mille grimaces fort comiques. Coradin lui-même y est représenté comme un personnage ridicule, Don Quichotte en colère, qui ne paraît jamais devant sa maîtresse qu'avec le poing sur la hanche et la lance en arrêt. Ce qui résulte de tout cela n'est certes pas une bonne pièce, mais c'est un excellent canevas pour la musique. L'opéra tracé par Hoffmann a fourni à Méhul l'occasion de montrer du premier coup le caractère de son talent; le *libretto* de *Matilde* ne pouvait être conçu d'une manière plus conforme au génie de Rossini. Ces deux pièces

sont, chacune en leur genre, des types qui marquent la différence des scènes lyriques italienne et française.

On reproche à Rossini d'avoir écrit plus négligemment son opéra de *Matilde* qu'il n'a fait la plupart de ses ouvrages, et de n'en avoir fait qu'un *pasticcio* de réminiscences. A ne juger que par l'effet produit par cet ouvrage aux deux premières représentations, on ne peut nier que ces reproches ne soient en partie justifiés. Rossini paraissait pressentir cet effet ; car il ne voulut jamais consentir à ce qu'il fût joué pendant les premières années de son séjour à Paris. Toutefois, si l'on examine attentivement la contexture de la plupart des morceaux de cet opéra, on y remarque des beautés d'un ordre supérieur ; et si l'on se rappelle les époques où les opéras du maître de Pesaro ont été composés, on peut se convaincre qu'une partie des traits qui semblent être des réminiscences, ont été écrits d'origine dans cet ouvrage, et n'ont été répétés que dans des compositions postérieures, qui ont eu l'avantage d'être exécutées les premières. Peut-être Rossini avait-il raison de s'opposer à ce que *Mathilde* fût représenté au théâtre italien ; mais je pense que M. Laurent a bien fait de varier son répertoire, et de satisfaire au moins la curiosité du public.

On ne peut disconvenir qu'il y ait dans *Matilde* beaucoup de *crescendo*, de mouvemens de walse et de tous les moyens mécaniques d'effet imaginés par Rossini, et prodigués par lui dans les ouvrages de sa seconde manière, c'est-à-dire, dans ceux qu'il écrivit depuis 1816 jusqu'en 1824. Tout cela se trouve en abondance dans l'introduction, dans le duo, *di capricci, di smorfiete*, dans le sextuor, *e palesa il tradimento*, et en maint autre endroit. Mais qu'il y a de belles choses, soit sous le rapport de la mélodie, soit sous celui de l'harmonie, dans l'air du geolier, *chi vi guida a queste mura !* Que d'expression comique dans celui du poëte, *in tanto erminia !* Quelle large conception que celle du quatuor, *alma rea !* et combien de beautés renferme ce

même sextuor, *e palese il tradimento*, malgré les taches qui s'y trouvent! Le mouvement final de ce morceau, qui mérite plus que tout autre le reproche de réminiscence, renferme cependant une mélodie d'une modulation délicieuse sur ces mots, *che l'innocenza lieta mi fa*. L'opéra de *Matilde* a été entendu trop tard à Paris, pour qu'on en appréciât tout le mérite; ses défauts en ont été rendus plus remarquables.

L'exécution a éte généralement bonne, et bien supérieure à ce qu'elle a dû être d'origine à Rome. Mademoiselle Sontag, qui d'abord exagéra un peu le *mezza voce*, et qui semblait se ménager, a su donner à sa voix, dans les morceaux d'ensemble, un éclat et une vigueur remarquables, sans nuire cependant à la légèreté de sa vocalisation et au fini de son chant. L'enthousiasme qu'elle a excité dans le sextuor du second acte a été tel, qu'une triple salve d'applaudissemens l'a accueillie lorsqu'elle est rentrée en scène. Il n'y avait rien que de juste dans ces marques de satisfaction.

Donzelli est très-bien placé dans le rôle de *Corradino*. Sa chaleur peu commune est très-convenable pour le rôle de ce furieux; toutefois, il s'y est quelquefois trop abandonné, et a paru plutôt un élève de l'école de feu Lainé qu'un chanteur italien. C'est un défaut dont le public l'avertit souvent qu'il devrait se corriger; mais il sait le racheter par des qualités réelles et par du talent véritable.

Santini a maintenant acquis une confiance qui lui permet de développer la beauté et la puissance de sa voix, sans effort, et sans nuire à la légèreté nécessaire. Il chante également bien le style large et le bouffe: ses progrès tiennent du prodige. Je dois aussi des éloges à Inchindi, qui justifie, dans le rôle d'Aliboür, les espérances qu'il a données dans ses débuts. Son style a du mordant sans dureté, son articulation est bonne, et il modifie avec adresse le timbre de sa voix.

Les chœurs ont été soignés d'une manière particulière dans cet ouvrage; leur exécution n'a rien laissé à

désirer. L'orchestre avait montré quelque hésitation en plusieurs endroits à la première représentation ; mais ce défaut a disparu à la seconde.

Je n'ai rien à dire de mesdemoiselles Amigo et Speck. On sait que la première est fort jolie; mais c'est tout. L'autre a de la bonne volonté; mais ce n'est pas assez pour le rôle *d'Odoardo*. Il est fâcheux que ce rôle n'ait pu être chanté par madame Pisaroni ; Mathilde y aurait gagné vingt représentations brillantes.

— Un essai public vient d'être fait des résultats de la méthode d'enseignement importée en France par M. Stœpel. Mercredi dernier (21 octobre), ce professeur a fait entendre ses élèves dans divers morceaux difficiles, et notamment dans l'ouverture d'Oberon, arrangée pour six pianos à quatre mains. Les jeunes personnes qui exécutaient ces morceaux ont fait preuve d'un aplomb, d'un ensemble, et d'une telle unité de sentiment, que l'on aurait pu croire que l'on entendait des virtuoses et des musiciens consommés. Avoir obtenu ce résultat en moins de six mois, est une sorte de merveille qui recommande suffisamment la méthode de M. Stœpel à l'attention du public. Ce professeur a reçu les félicitations de tous les artistes qui assistaient à cette séance intéressante.

FÉTIS.

— Le 1er novembre, M. Berlioz donnera, dans la salle du Conservatoire, un grand concert, qui sera dirigé par M. Habeneck. Tout fait présumer que cette première matinée musicale ouvrira la saison des concerts d'une manière brillante. Nous engageons les amateurs de la belle musique d'ensemble à retenir leurs places d'avance.

On trouve des billets chez le caissier du Conservatoire, et chez M. Schlesinger, éditeur de musique, rue de Richelieu, n. 97.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Naples. — Dans la soirée du 9 septembre, une cantate nouvelle de Pacini, qui a pour titre : *l'Annunzio felice*, a été exécutée dans les appartemens du roi, pour fêter la demande de la main de la princesse Christine par le roi d'Espagne. L'ouvrage a été écrit en huit jours. Les meilleurs morceaux qu'on y a remarqués sont un duo et un quartetto. La musique a été parfaitement exécutée par madame Fodor, la Tosi, Lablache et Winter. Pacini avait écrit une cavatine pour madame Fodor; mais la cantatrice y a substitué celle de *Bianca e Faliero*.

Venise. — *Pietro il Grande*, opéra de Vacai, n'a point réussi au théâtre *San-Benedetto*. On attribue sa chute en partie à la faiblesse de la musique et aussi à l'indisposition de deux chanteurs, le ténore Fosconi et le *basso cantante* Lei.

— M. Albert Guillon, pensionnaire du gouvernement français, vient d'être engagé pour écrire l'opéra de *Malek-Adel*, au théâtre de *la Fenice*, à Venise. Un pareil choix est d'autant plus honorable pour M. Guillon et pour l'école française, que le théâtre de *la Fenice* est compté comme étant de *primo cartello* parmi les théâtres d'Italie. Les compositeurs ne sont admis qu'avec beaucoup de peine à écrire pour ce théâtre, et qu'après avoir obtenu des succès sur d'autres scènes de premier ordre, ou après avoir subi un examen sévère. Jamais compositeur français n'avait été admis à cet honneur. Nos jeunes musiciens, repoussés dans leur pays, sont contraints d'aller chercher l'emploi de leur talent chez l'étranger. Le nouvel opéra de M. Guillon est destiné pour le carnaval.

ANNONCES.

Musique nouvelle, publiée chez Maurice Schlesinger, marchand de musique du Roi, rue de Richelieu, n° 97.

N° 3. Romances avec accompagnement de piano.

Bernon. Le Drapeau, chant guerrier; 2 fr.

Paër. Vous faites donc comme elle; 2 fr.

Panseron. Si le Zéphir s'éveille, nocturne à deux voix; 2 fr.

Gounet. Les Souhaits; 2 fr.

Beauplan. Octavie, boléro; 2 fr.

— *La petite Jeannette*, chansonnette; 2 fr.

— *Le Peage du chatelin*, chansonnette; 2 fr.

— *Les Innocens*, nocturne à une ou deux voix; 2 fr.

Les mêmes romances, avec accompagnement de guitarre, à 1 fr.

Chaque romance est ornée d'une lithographie.

N° 4. Pour le violon.

Mayseder. Variations brillantes pour le violon, avec accompagnement d'orchestre, de quatuor ou de piano. Prix : avec orchestre, 12 fr.; avec quatuor, 6 fr.; avec piano, 6 fr.

Fontaine. Fantaisie pastorale pour violon, avec accompagnement de deux violons, alto et basse ou piano. Prix : 9 fr.

Sague. Quintetto pour deux violons, un alto et deux violoncelles. Prix : 9 fr.

Nouvelles publications faites par Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n. 11.

Addio di Rossini, cavatina da lui composta il giorno della sua partenza; 3 fr.

— *In van con quelle lagrime*, duetto nell' *Achille* del maestro Orlandi, per soprano e basso; 5 fr.

— *Padre Francesco*, canzonetta popolare, musique de Bennati; 3 fr. 75 cent.

— Ouverture de *Sémiramis*, musique de Rossini, arrangée à quatre mains; 6 fr.

— *Les Conseils de ma grand' mère*, chansonnette de Ropiquet; 2 fr.

—*Serment d'amour*, romance de Castellacci; 1 f. 50 c.

—*Le dépit*, romance du même; 1 fr. 50 cent.

—Quatre suites d'harmonie militaire de cavalerie, en *mi* bémol; deux cors, une trompette, un trombonne, alto et un basse, un ophicléide quinte et un basse obligés, une clarinette en *mi* bémol, un deuxième bugle en *si* bémol, deux trompettes et un premier trombonne, *ad libitum*, composées et dédiées à son ami Berr, par Ramain, du théâtre Italien. Première suite, composée de six livraisons, troisième et cinquièmes; chaque 6 fr.

Première, deuxième, quatrième et sixième; *id.*, 6 fr.

STATISTIQUE MUSICALE

TROISIÈME ARTICLE (1).

Théâtres lyriques.

Le premier théâtre régulier d'opéra qu'on vit paraître en France fut celui que l'abbé Perrin éleva dans le Jeu de paume de la rue Mazarine, en 1671. Plus tard, ce spectacle passa entre les mains de Lulli, qui lui donna de la consistance par son talent. A cette époque, les musiciens dont on pouvait faire des chanteurs et des symphonistes, étaient en si petit nombre, qu'on fut obligé de se servir de chantres de lutrin, qui furent tirés des églises de diverses provinces. Le succès qu'obtint la musique de cet artiste célèbre développa bientôt le goût du chant dans les grandes villes, et des théâtres d'opéra s'élevèrent aussi à Lyon, à Marseille et à Bordeaux. On a vu dans la *Revue musicale* (2) quels furent ensuite l'origine et les progrès de l'opéra comique. Trois théâtres lyriques furent, jusqu'en 1770, les seuls qu'il y eût à Paris; c'étaient, 1° l'*Académie royale de Musique;* 2° la *Comédie-Italienne;* 3° l'*Opéra-Comique.* Ce dernier avait même fini par ne faire qu'une seule et même chose avec la Comédie-Italienne. En 1768, Nicolet établit le spectacle des grands danseurs de corde, où l'on jouait des pantomimes avec de la musique. En 1793, Ribié, l'un des acteurs de ce théâtre, en devint directeur, supprima les danseurs, et ne conserva que les pantomimes, auxquelles il joignit le mélodrame.

(1) Voyez la *Revue musicale*, t. VI, p. 121-129, et 265-272.

(2) Voy. la *Revue musicale*, t. III, p. 529-537, et 553-562.

C'est ce même spectacle qui est maintenant connu sous le nom de *Théâtre de la Gaîté*. Vers 1770, Audinot, ancien acteur de l'Opéra-Comique, fonda un autre spectacle, espèce de vaudeville joué par des enfans. Ce spectacle eut de la vogue, et finit par devenir une sorte d'opéra-comique. C'est ce même théâtre qui depuis a changé de genre, et a pris le titre d'*Ambigu-Comique*. Si l'on ajoute à ces théâtres celui de *Beaujolais*, qui n'était qu'un théâtre de marionnettes, avec des chanteurs qui exécutaient la musique dans les coulisses, on aura la liste de tous les spectacles de Paris où la musique occupait une place plus ou moins importante. Les choses restèrent en cet état jusqu'à l'aurore de la révolution, c'est-à-dire, jusqu'en 1789.

Alors un nouveau genre de spectacle fut établi sous le titre de *Théâtre de Monsieur*. Une troupe admirable de chanteurs italiens fut appelée d'Italie, pour y jouer l'opéra bouffe alternativement avec l'opéra comique français. Ce fut à ce théâtre que Martin débuta le 27 janvier 1789.

A cette époque, le nombre de chanteurs et de musiciens employés dans les théâtres de la capitale, était réparti comme il suit :

1° Opéra	Chanteurs,	28;	
	Choristes,	55,	27 hommes et 28 fem.;
	Symphonistes,	75;	
	Professeurs de l'école de chant,	4,	
		162	
Théâtre-Français.	Orchestre,	33	musiciens.
Comédie-Italienne.	Chanteurs,	32;	
	Choristes,	20;	
	Souffleur et copiste,	2;	
	Symphonistes,	35.	
		89	

Théatre de Monsieur, Opéra français.	Chanteurs,	17;
	Choristes,	13;
	Symphonistes,	41;
	Copistes et souffleur,	3.
		74

Théatre de Nicolet. Orchestre, 19 musiciens.

Théatre d'Audinot. Orchestre, 18 *idem*.

Théatre de Beaujolais.	Chanteurs et choristes,	33;
	Symphonistes,	21;
	Souffleurs et copistes,	4.
		58

Le total des chanteurs, choristes et musiciens d'orchestre employés dans les théâtres de Paris en 1790, était donc de *quatre cent soixante-seize*.

Les villes de France où il y avait des théâtres d'opéra et d'opéra comique, au commencement de la révolution, étaient Lyon, Bordeaux, Rouen, Nantes, Lille, Marseille, Dunkerque, le Havre, Montpellier, Angers, Orléans, La Rochelle, Toulouse, Arras, Amiens, Saint-Quentin, Douai, Cambrai, Lorient, Caen; Versailles, Chartres, Beauvais, Strasbourg, Nancy, Metz, Besançon, Bourges, Brest, Tours, Dijon et Valenciennes. Dans presque toutes ces villes, il y avait quelque acteur de talent qui se préparait à venir à Paris; et ce sont ces mêmes acteurs qui ont en effet alimenté pendant près de trente ans le personnel de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et du théâtre Feydeau. *Trente-sept* chanteurs, choristes et musiciens, étaient employés au théâtre de Nantes, *quarante-deux* à celui de Toulouse, *cinquate-un* à Bordeaux, *cinquante-cinq* à Rouen; enfin, le nombre de chanteurs, de choristes et de musiciens d'orchestre qui vivaient du théâtre dans les provinces de France, était de *onze cent cinquante-deux*, lesquels étant joints aux artistes des théâtres de Paris, formaient un total de *seize cent vingt-cinq* personnes. Il ne faut pas oublier que la plupart des ac-

teurs et des choristes ne chantaient que par routine, et ne savaient point la musique.

Un décret de l'Assemblée nationale, en date du 13 janvier 1791, changea complétement la situation des théâtres de France. Ce décret abolissait les priviléges, et permettait à tout citoyen d'élever un théâtre public, et d'y faire représenter des pièces de tous les genres. L'empressement avec lequel on profita du bénéfice de ce décret, et la rapidité avec laquelle les théâtres nouveaux s'élevèrent, tiennent du prodige, car six mois après on avait ajouté aux spectacles anciens le *Théâtre Montansier*, qui s'établit dans l'ancienne salle des Beaujolais, au Palais-Royal; le *Théâtre-Français*, *comique et lyrique*, rue de Bondy; le *Théâtre du Palais-Royal*, ou *Spectacle des Variétés*, dans la salle du Théâtre-Français; le *Théâtre des Associés*, boulevard Saint-Martin; le *Théâtre des Délassemens comiques*, boulevard du Temple, et le *Théâtre d'Astley*, écuyer anglais, où l'on jouait des pantomimes en musique, qui ont été imitées par les frères Franconi. Il est remarquable que la plupart de ces spectacles furent élevés dans l'intérêt des progrès de la musique, et devinrent presque tous des Opéras-Comiques. Au Théâtre Montansier, l'on représentait des traductions françaises des opéras italiens qui étaient joués au Théâtre de Monsieur, et des opéras français, composés par Bruni, Mengozzi et Ferrari. L'opéra comique et le vaudeville étaient les deux genres qu'on jouait au Théâtre-Français comique et lyrique. On y trouvait quelques bons acteurs, et un orchestre excellent, dirigé par un compositeur nommé Leblanc, qui est mort dans un état voisin de la misère, il y a peu d'années. C'est dans cet orchestre que les frères Guébauer ont commencé leur réputation. Bianchi, compositeur italien, qui s'était fixé à Paris; Leblanc, Jadin, Désaugiers le père, et Chardiny, étaient les compositeurs qui écrivaient pour ce théâtre. Le Théâtre des Associés était aussi une sorte de petit Opéra-Comique, dont les chanteurs et l'orchestre ne valaient pas grand'-chose. Les musiciens les plus obscurs de la capitale écri-

vaient pour ce théâtre. Enfin, on jouait aussi des opéras en un acte au Théâtre *des Délassemens comiques*. Les chanteurs étaient médiocres; mais l'orchestre, dirigé par le violoniste Glachant, était passable, quoique peu nombreux.

Le nombre des chanteurs, choristes et musiciens d'orchestre employés dans les théâtres de Paris, se trouva fort augmenté en peu de temps par tous ces nouveaux théâtres; car, au lieu de *quatre cent soixante-treize*, qu'il était auparavant, il s'éleva bientôt à *sept cent trente-deux*.

Au commencement de l'année 1792, de nouveaux théâtres s'élevèrent encore. Le *Vaudeville* s'établit dans la rue de Chartres, au mois de janvier de cette année; peu de temps après, on eut le *Théâtre de la Montagne*, bâti par mademoiselle Montansier, rue de Richelieu, et qui devint ensuite le théâtre de l'Opéra. On n'y jouait que des opéras et des vaudevilles républicains; le *Théâtre des Amis de la patrie*, rue de Louvois, où l'on ne jouait que l'opéra; un autre théâtre d'opéra comique, connu d'abord sous le nom de *Théâtre du Cirque*, et ensuite sous celui de *Lycée des arts*; le *Théâtre des Variétés amusantes*, où l'on jouait l'opéra-vaudeville et des pantomimes; le *Théâtre de la Cité*, où l'on représentait tous les genres, et particulièrement l'opéra comique: l'orchestre, dirigé par Rodolphe, auteur d'un solfége très-connu, était fort bon. Enfin, on eut les *Théâtres Molière*, ou des *Sans-Culotte*, *du Marais*, *Mareux*, *de la rue Antoine*, *Patriotique*, et de Doyen, rue de Nazareth. A cette époque, les chanteurs, choristes et musiciens employés dans les théâtres de Paris étaient de *neuf cent soixante-six*. Jamais la musique n'eut en France une existence plus active que dans les années 1792 et suivantes, jusqu'en 1798. Mais dans cette dernière, le mauvais état des affaires publiques éloigna le peuple des spectacles, et plusieurs théâtres furent fermés. Un décret impérial du 8 août 1807, en réduisit le nombre à *huit* pour Paris: l'*Opéra*, l'*Opéra-Comique*, le *Théâtre*

Louvois, qui prit le nom de *Théâtre de l'Impératrice ;* le *Vaudeville*, le *Théâtre des Variétés*, le *Théâtre de la Porte-Saint-Martin*, l'*Ambigu-Comique* et *la Gaîté* furent seuls conservés. Chose remarquable, ce moment fut celui où les spectacles furent le moins suivis, où commença le système des subventions, et où les administrations éprouvèrent le plus de gêne. Par suite de ces réductions, les chanteurs, choristes et musiciens employés dans la capitale, n'ont plus été qu'au nombre de *cinq cent soixante-quatorze*. Il y a eu depuis lors quelques variations et augmentations, par suite de la transformation du Théâtre de l'Odéon en opéra-comique, de sa clôture, et de l'établissement des théâtres de *Madame*, des *Nouveautés* et du *Cirque olympique*. En ce moment, ces musiciens sont au nombre de *sept cent douze*.



Plusieurs décrets et ordonnances ont réglé à diverses époques l'existence et la circonscription des théâtres des départemens, dont l'état de décadence est de plus en plus imminent; le nombre de ces théâtres a été déterminé comme il suit pour l'année 1829.

1°. Théâtres de première classe, ou permanens. Bordeaux, Lyon (Grand-Théâtre, opéra; *idem*. des Célestins, vaudeville et mélodrame), Marseille (grand et petit théâtres), Rouen, Le Havre, Strasbourg, Lille, Toulouse, Nantes, Montpellier, Metz, Brest, Versailles, Nîmes, Avignon, Orléans, Amiens, Calais, Toulon.

2°. Théâtres de seconde classe, ou qui ne sont ouverts qu'une partie de l'année. Nancy (1), Perpignan, Limoges (2), Boulogne, Douai, Bourges.

3°. Troupes d'arrondissemens et ambulantes. 1er *Arrondissement*, comprenant Cambrai, Saint Omer, Arras, Dunkerque et Valenciennes. 2e *Arrondissement* : Saint-Quentin, Soissons, Laon, Abbeville, Compiègne, Pé-

(1) La troupe est autorisée à desservir les théâtres de Toul et de Lunéville.

(2) La troupe joue aussi à Poitiers et à Angoulême.

ronne et Beauvais. 3e *Arrondissement* : Reims, Châlons, Vitry, Verdun, Sedan et Charleville. 4e *Arrondissement* : Sens, Avallon, Langres, Chaumont et Troyes. 5e *Arrondissement* : Tours, Le Mans, Saumur, Angers et Rennes. 6e *Arrondissement* : Lorient et quelques villes du Finistère, des Côtes-du-Nord et du Morbihan. 7e *Arrondissement* : Caen, Alençon, Gurbray, Valognes, Cherbourg, Saint-Lô et Bayeux. 8e *Arrondiseement* : Dijon, Dôle, Châlons, Lons-le-Saulnier, Bourg, Mâcon, Autun et Beaune. 9e *Arrondissement* : Gray, Besançon, Epinal, Plombières, Mirecourt, Mulhouse et Colmar. 10e *Arrondissement* : Saintes, Niort, La Rochelle, Saint-Jean-d'Angely et Rochefort. 11e *Arrondissement* : Moulins, Nevers, Saint-Etienne, Clermont, Montluçon et Cosnes. 12e *Arrondissement* : Angoulême et Poitiers, alternativement avec la troupe de Limoges. 13e *Arrondissement* : Grenoble et quelques petites villes environnantes. 14e *Arrondissement* : Agen, Castres, Carcassonne, Montauban, Narbonne, Castelnaudari, Alby et Béziers. 15e *Arrondissement* : Pau et les principales villes des Landes et des Hautes et Basses-Pyrénées. 16e et 17e *Arrondissemens* : Gap, Draguignan, Grasse, Brignolles, Arles, Aix et Beaucaire. Outre ces troupes d'arrondissemens, il y en a d'ambulantes, dans le departement du Var, dans ceux de l'Indre et de la Creuse, qui desservent les théâtres de Châteauroux, de Guéret, d'Issoudun, de la Châtre et du Blanc; dans les departemens d'Eure-et-Loir, du Loiret, de Loir-et-Cher, de Seine-et-Oise, de Seine-et-Marne, de la Dordogne et de la Corrèze.

Il résulte du tableau qu'on vient de voir, que cent-cinquante villes environ ont un spectacle d'opera ou de vaudeville pendant un temps plus ou moins long de l'année. Les chanteurs, choristes et musiciens employes dans ces spectacles, sont divisés de la manière suivante : 1° premiers rôles de femme en voix de soprano, désignées d'une manière comique, ou plutôt ridicule par les directeurs de province, sous les dénominations de *première chanteuse à roulades*, *première chanteuse sans*

roulades, *première Dugazon*, *Philis* et *Boulanger*, 128, 2° Deuxième et troisième femmes en voix de soprano ou de contralto, désignées sous les noms de *deuxième amoureuse*, *deuxième Dugazon*, *soubrettes*, *travestissemens*, *corsets*, *mère Dugazon*, *duègnes*, etc., 157; 3° *coryphées et utilités*, 71; 4° premiers ténores, désignés sous les noms d'*Elleviou*, de *Philippe*, de *Gavaudan*, *premières hautes-contres*, etc., 77; 5° seconds ténores, connus sous les noms de *Colin*, *secondes hautes-contres*, *Trial*, *Laruette*, etc., 135; 6° troisième ténores, utilités, etc., 45; 7° barytons, désignés sous les noms de *Martin*, *Solié*, *Laïs*, *premiers comiques*, etc., 40; 8° premières basses, connues sous les noms de *pères nobles*, *premières basses-tailles nobles*, *premières basses-tailles tabliers*, *Chenard*, etc., 66; 9° deuxièmes et troisièmes basses, 93; 10° *utilités*, 34; 11° choristes, 423; 12° instrumentistes, 1144. Le total du personnel chantant et exécutant des départemens est donc de *deux mille quatre cent treize* personnes, et celui de la France, y compris la capitale, est de 3125.

Il faut remarquer que dans ce nombre d'artistes, ne sont point compris ceux qui ont été fournis par la France aux théâtres français de Bruxelles, de Liége, de Gand, de Mons, d'Anvers, de Pétersbourg et de la Nouvelle-Orléans.

Le plus grand nombre des chanteurs des théâtres de province n'est point musicien; cependant le Conservatoire a beaucoup amélioré cette partie de l'art damatique. Il est peu de troupe où il ne se trouve un ou deux sujets sortis de cette école, et plus ou moins bons musiciens.

Plusieurs emplois importans sont dans un état de médiocrité désespérant; cependant il est encore quelques ressources qui, si elles étaient bien exploitées donneraient des résultats satisfaisans. J'indiquerai dans un autre article les améliorations qu'on pourrait faire.

FÉTIS.

CORRESPONDANCE.

A M. Fétis, *Professeur et Rédacteur de* la Revue musicale.

Paris, le 18 octobre 1829.

Monsieur et cher Confrère,

Depuis 1815, époque à laquelle je commençai mon enseignement musical, j'ai souvent été l'objet de critiques ou d'éloges par les amis et les ennemis de ma méthode. Jamais je n'ai cherché à combattre les opinions que par les faits qui se trouvent dans les résultats que j'obtiens. Ces faits étant publics, l'opinion s'est formée d'après eux.

Aujourd'hui il s'agit de redresser ces mêmes faits, publiés dans la *Revue musicale* d'une manière inexacte, et c'est avec toute la confiance qu'inspirent la franchise et le mérite du rédacteur de cette feuille périodique, que je lui adresse cette lettre.

L'article de la *Statistique musicale de la France*, inséré dans le numéro du 16 de ce mois, contient sur sa fin quelques lignes sur ma méthode et ses résultats. C'est à ces lignes que je réponds.

Je dois pour cela remonter à l'époque où j'ai commencé mon enseignement, qui date de 1815.

Je suis arrivé cette année-là à Paris; mon intention n'était pas de m'y arrêter long-temps; j'étais au moment même de repartir pour l'Italie, lorsque des personnes qui me portaient un vif intérêt, et qui m'avaient entendu parler sur l'enseignement musical, m'engagèrent à m'en occuper sérieusement.

Je fus adressé par elles à M. de Jouy, pour avoir des

conseils sur les moyens de faire réussir mon entreprise. M. de Jouy m'engagea à voir M. Choron, dont les procédés pour l'enseignement lui paraissaient avoir quelque rapport avec les miens.

Je me rendis avec un de mes amis, excellent musicien, à l'école de M. Choron, passage du Commerce. Nous nous attendions à trouver un établissement, et nous fûmes introduits dans une petite pièce décorée de quelques pupîtres devant lesquels une douzaine de pauvres diables braillaient de toutes leurs forces. M. Choron n'y était pas; mais le jeune maître de cette bande discordante nous donna quelques détails sur cette méthode, que nous écoutâmes plutôt par politesse que par le desir d'en retenir quelque chose. L'impression que nous en avions reçue n'était pas de nature à nous y attacher, et nous étions pressés de sortir pour nous communiquer notre opinion.

Je ne rendis aucun compte à M. de Jouy de cette visite, et je commençai alors mes premiers essais d'après la méthode que j'ai cherché à perfectionner depuis.

Je réunis quelques élèves, et au bout d'un an d'instruction, j'appelai le public à juger de leurs progrès; je fus encouragé par les éloges des journaux, et je me décidai à prendre un local vaste, où l'affluence des élèves fut telle qu'il fallut en choisir un plus grand encore.

C'est après trois ans de succès, en 1819, à peu près, que parut M. Gallin, avec sa méthode de méloplaste. Ce professeur mourut un an après, et plusieurs de ses élèves ouvrirent des cours de méloplaste.

Ce fut à cette même époque que M. Pasteu, que vous nommez dans votre article, ouvrit ses cours de lyre harmonique, et M. Wilhem son enseignement mutuel.

Les dates constatent la valeur de chaque fait à son époque, et ne doivent pas être oubliées ou confondues dans une statistique.

J'avais obtenu des succès éclatans; ce sont ces succès et les avantages pécuniers qui en étaient une des conséquences, qui firent surgir tant de rivaux, tant d'émules.

Je ne m'en suis jamais plaint; je ne cherchai point à combattre des variantes faites à ma méthode, qui a pu servir de type à toutes.

Chaque professeur prôna les avantages de sa méthode; on annonça surtout une grande économie de temps, puisqu'en six mois, et en trois même, disait-on, on devait lire et chanter dans toutes les clefs, savoir l'harmonie, et s'en servir.

C'était bien séduisant! On croit sans effort à ce qui fait plaisir, et on essaya de toutes les méthodes, de tous les professeurs. Je ne sais pas jusqu'à quel point ces belles promesses se sont réalisées; mais quels que soient les résultats, il faut qu'ils soient profitables aux élèves, puisqu'aucun de ces professeurs n'a cessé ses cours. S'ils n'ont plus, ainsi que moi, un aussi grand nombre d'élèves, c'est que le nombre des classes a considérablement augmenté. Pour ma part, je sais que beaucoup de mes élèves font des cours particuliers à Paris; qu'en province, un nombre infini d'écoles a adopté ma méthode. Il devait en être ainsi : j'ai constamment accueilli avec empressement toutes les personnes qui m'ont demandé à ouvrir des cours; je les ai mises à même d'enseigner, sans aucune rétribution de leur part. Je puis le proclamer tout haut, sans crainte d'en avoir le démenti.

Il n'est donc pas vrai, ainsi qu'on pourrait le croire d'après votre article, que les cours soient abandonnés; c'est dire le contraire de ce qui se passe autour de vous. Cet objet mérite tout cet intérêt vif et chaud que vous portez à l'art que vous illustrez; et je ne doute pas que vous ne cherchiez à vous convaincre de la vérité de cette assertion.

D'après tout ce que ma lettre contient en réponse à

votre article, je pense que votre générosité ne refusera pas d'avouer ce que le public n'a jamais mis en doute :

1°. Que seul, et le premier, j'ai réuni dans des cours publics l'élite de la société de cette grande ville ;

2°. Que ces succès ont donné naissance à toutes les méthodes qui ont paru depuis sur l'enseignement de la musique ;

3°. Qu'à l'introduction en France de ma méthode, est dû l'accroissement immense que l'étude de la musique y a reçu ;

4°. Que tous ces résultats prodigieux n'ont rien coûté au Gouvernement, et ont favorisé le sort des maîtres et des élèves.

Ces résultats, qui m'appartiennent, et dont je m'honore beaucoup, pouvaient me valoir quelques lignes bienveillantes dans votre statistique, eussiez-vous dû les retrancher à M. Choron, à qui vous avez consacré sept pages, au bout desquelles on voit qu'il a établi des chœurs à la Sorbonne, et qu'il a fourni de bons maîtres de musique à quelques églises de province, sans ajouter même, document bien précieux dans une statistique, la somme totale versée par le Gouvernement entre les mains de ce professeur depuis la création de son institution (1)

J'aurais voulu ne jamais entretenir le public de tout ce que vous me forcez de dire aujourd'hui; mais votre

(1) C'est précisément parce que l'établissement dirigé par M. Choron est entretenu par le Gouvernement, et parce qu'il est destiné à former des artistes, et non des amateurs, que j'ai dû entrer dans des détails circonstanciés dans ma statistique. Quant aux écoles particulières, elles ont plutôt un résultat moral sur la société qu'une action directe sur les progrès de l'art en général ; c'est ce qui m'a fait glisser plus légèrement sur elles.

Au reste, les explications données par M. Massimino ne contredisent en rien les faits que j'ai annoncés.

(*Note du Rédacteur*)

ouvrage, qui jouit d'une haute réputation, est historique, et je devais rappeler à votre mémoire des faits que sans doute vous ignoriez, afin d'éclairer votre conscience.

J'ose espérer que ma lettre, un peu longue à la vérité, trouvera place dans la *Revue*. Ce sera une nouvelle preuve que je recevrai de vous, mon cher et digne confrère, de toute cette impartialité que vous avez juré de conserver dans vos écrits.

Recevez l'assurance de ma considération distinguée.

F. MASSIMINO.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Reprise d'Elisabetta,

Opéra en deux actes, musique de ROSSINI.

MADEMOISELLE HEINEFETTER. — GARCIA.

La variété des destinées de la musique dramatique, si elle est bien observée, a de quoi conduire à donner des jugemens moins tranchans sur les œuvres des compositeurs, qu'on ne le fait d'ordinaire. Je ne veux point parler ici de ces chutes d'anciens ouvrages, qui ont eu, dans leur nouveauté, des succès éclatans. Ceci peut s'expliquer par les progrès constans d'un art qui n'a peut-être pas encore acquis tout la perfection qu'il aura un jour; mais de ces singulières divergences d'opinions et de sentimens, qui font que le même opéra est admiré

sans réserve dans un lieu, et déplaît généralement dans un autre; et cela, sans qu'on puisse accuser le public d'injustice, de prévention favorable ou contraire, ni de ce qu'on est convenu d'appeler cabale. Abandonné à ses seules impressions, cette aggrégation de spectateurs avides de plaisirs, qu'on nomme *le public*, ne s'informe guère des circonstances qui ont précédé la mise en scène de l'ouvrage qu'on lui montre, et se passionne rarement pour ou contre la personne de l'artiste qui l'a écrit. Ce public cède au plaisir qu'il reçoit ou à l'ennui qu'il éprouve. Mais pourquoi les Napolitains éprouvent-ils une vive jouissance à l'audition de certaine musique qui n'émeut point les Parisiens? Voilà une question qui ne peut même se résoudre par la différence de goût, de langage ou de mœurs. Que les habitués du théâtre de la rue Lepelletier admirent les opéras de Gluck, qui leur présentent la perfection des conditions du système dramatique, tandis que les habitans de Naples ou de Rome seront fatigués de cette musique dépourvue du charme de ces suaves mélodies, sans lesquelles il n'y a point de musique réelle pour leurs oreilles; cela se conçoit: les uns jugent par la raison, et les autres seulement par leurs sensations; mais, lorsqu'il s'agit d'un musicien également admiré par les deux peuples, comment se fait-il que le même ouvrage ait d'une part une chute, et de l'autre un succès? Encore une fois, cette question est insoluble.

L'opéra d'*Elisabetta* est un exemple frappant de cette diversité d'opinions, à laquelle une production de l'art musical peut donner lieu. Représenté à Naples, sur le théâtre *San-Carlo*, dans l'automne de 1815, il obtint un succès d'enthousiasme, d'autant plus flatteur pour Rossini, que c'était le premier ouvrage qu'il eût écrit dans la ville de Parthénope. Eh bien! cette même *Elisabeth* a paru sur nos théâtres lyriques à trois reprises différentes, et trois fois le dédain du public l'en a repoussé. Qu'on ne dise pas que la distribution bonne ou mauvaise des rôles a pu contribuer au succès ou à la chute de l'ouvrage. Cette distribution ne fut pas moins satisfaisante à

Paris qu'a Naples, les deux premières fois qu'on l'essaya sur notre scène. Ce furent, il est vrai, Elisabeth Colbran, madame Dardanelli, Garcia et Nozzari, qui jouèrent ces rôles dans l'origine; mais lorsque madame Mainvielle Fodor choisit l'*Elisabetta* pour la représentation à bénéfice qu'elle donna dans la salle de l'opéra, c'était elle qui jouait le rôle de la protagoniste; madame Damoreau était chargée de celui de Matilde, auquel elle prêtait une grâce charmante; Garcia, dans la force de son talent, et Bordogni, moins usé qu'il ne l'est aujourd'hui, complettaient un ensemble excellent. Cependant, la représentation fut si froide, que l'on n'osa point alors en risquer une seconde. Le succès immense de madame Pasta à Paris fit concevoir l'espoir de faire revenir le public de ses préventions contre *Elisabeth*; l'ouvrage fut repris et ne fut guère plus heureux, car trois ou quatre représentations furent, je crois, tout ce qu'il obtint alors. Le rôle d'Elisabeth était le seul qui eût été changé dans le personnel, et certes il ne pouvait être mieux placé.

Une troisième reprise de ce malencontreux opéra vient d'avoir lieu; elle ne paraît pas devoir être plus fortunée que les autres. Cette fois, les chances de succès étaient fort diminuées. Mademoiselle Heinefetter promet d'être un jour une cantatrice fort distinguée; mais il y a loin d'elle à madame Pasta, et même à madame Mainvielle Fodor. Le rôle d'Elisabeth est au-dessus de sa portée; il exige une expérience de la scène que cette jeune personne ne possède point encore, et surtout un art de se modifier, qui ne semble pas devoir être une qualité distinctive de son talent. Garcia, grand acteur, musicien profond, encore animé de tout le feu de la jeunesse, mais ne possédant plus que les débris de sa voix, ne prête plus au rôle de Norfolk ce brillant, cet éclat qu'il lui donnait autrefois, Bordogni n'est plus qu'une vieille connaissance qu'on reçoit avec politesse, mais sans plaisir; et, malgré quelques efforts heureux, on ne pouvait espérer que mademoiselle Amigo nous rendrait le charme du chant de madame Damoreau. Il

n'y avait rien dans tout cela qui dût faire naître l'empressement du public : aussi la désertion presque complète de la salle Favart a-t-elle témoignée de son indifférence pour la reprise de cette pauvre *Elisabetta*, qui, vraisemblablement ne reparaîtra plus sur la scène après cette saison.

Lorsque Rossini composa la musique de l'*Elisabetta*, le *Barbier de Séville* n'existait point encore. Ce fut pour le premier de ces ouvrages qu'il écrivit l'ouverture qu'il a mise depuis à la tête du second ; ouverture si jolie, qu'on a tant admirée, et que tout le monde sait par cœur. La représentation du *Barbier* précéda de longtemps à Paris celle d'*Elisabetta*, et son succès fut tel qu'il serait difficile d'en citer un semblable. On peut juger d'après cela de l'effet que produisit cette même ouverture, quand on l'entendit, de nouveau servant d'introduction à un opéra semi-seria, et qu'on en retrouva la coda dans le finale. De pareilles répétitions, ou même, si l'on veut, de pareilles inconvenances seraient peu dangereuses en Italie ; mais les spectateurs français aiment que chaque chose soit à sa place, et ne s'accoutument pas à voir un homme de génie prendre plaisir à déchirer ses productions en lambeaux, pour en coudre les morceaux comme on ferait d'un habit d'arlequin. L'administration du théâtre italien, qui avait souvenance du mauvais effet qu'avait produit la répétition de l'ouverture du *Barbier* dans l'*Elisabeth*, a cru devoir en changer. Malheureusement il n'y avait que celle de *Torvaldo e Dorliska* qui fût peu connue, et elle n'est pas fort bonne : toutefois, ce fut elle qu'on choisit. Elle n'a eu aucun succès ; ce qu'il faut attribuer autant à la mauvaise exécution qu'à la pauvreté de la musique.

Il y a quelques morceaux dignes du talent de Rossini dans la partition d'*Elisabeth*, deux duos du premier acte, le finale, un trio du second, et la grande scène de Norfolk, sont particulièrement de nature à être distingués.

Mademoiselle Heinefetter fait des progrès sensibles,

particulièrement dans la vocalisation. Sa prononciation est encore molle et vicieuse. Il est nécessaire qu'elle se corrige du défaut de baisser la tête en chantant, car cela nuit à l'émission de sa voix. Ses gestes sont trop multipliés, et ont de la gaucherie; mais un peu plus d'habitude de la scène lui donnera plus d'aisance et de naturel dans ses mouvemens.

Mademoiselle Amigo mérite des éloges pour la manière dont elle a chanté quelques traits de son rôle de Mathilde, particulièrement dans son duo avec mademoiselle Heinefetter, et dans celui qu'elle a chanté avec Bordogni.

L'orchestre, qui est bon quand il veut, a rivalisé ce jour-là avec celui du Cirque Olympique de Franconi.

FÉTIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Représentation au bénéfice de Madame Desbrosses.

Cinquante-quatre années de service! Il semble qu'il soit question de quelque vieux militaire qui compte double par ses campagnes; et cependant c'est d'une actrice qu'il s'agit, et, qui plus est, d'une actrice lyrique, comme on dit en langage de théâtre. Il est cependant très réel que madame Desbrosses, à qui la direction de l'Opéra-Comique vient d'accorder une représentation à bénéfice, à traversé cette longue suite d'années sur le théâtre. La France est probablement le seul pays du monde où l'on puisse rencontrer un semblable phénomène; il est même certain qu'il ne se représentera plus, car le temps est venu où il faudra chanter à l'Opéra :

or, on sait ce que c'est qu'une voix de soixante-douze ans.

Fille de Robert Desbrosses, ancien acteur de la Comédie italienne, auteur de la musique de quelques opéras-comiques intitulés : *les Sœurs Rivales*, *les Deux Cousines*, *le Bon Seigneur*, etc., elle avait appris la musique dans sa jeunesse ; ce qui était rare alors parmi ceux qui se destinaient à chanter l'opéra ; mais ce qu'elle en avait retenu était fort peu de chose. Le 29 avril 1776, elle débuta à l'âge de dix-huit ans dans les rôles de *Justine*, du *Sorcier*, et de *Colombine de la Clochette*. D'Origni, dans ses *Annales du théâtre Italien*, assure « qu'elle avait dans son débit cette vérité, dans son jeu cette finesse, et dans son chant cette précision et ce goût qui ne sont ordinairement que les suites d'une étude assidue et d'une longue expérience ». Quoi qu'en dise cet auteur, il est certain qu'elle ne réussit point, et qu'elle ne fut reçue qu'aux appointemens. Elle resta dans l'obscurité jusqu'en 1785, époque où un hasard heureux fit voir qu'elle pouvait faire mieux qu'on n'avait pensé jusqu'alors. *Alexis et Justine*, opéra de Dezeides, était dans sa nouveauté, et *faisait fureur*. Madame Dugazon, objet de toute la faveur du public, avait été atteinte d'une maladie grave qui avait interrompu le succès de l'opéra nouveau. Madame Desbrosses apprit le rôle de *Justine* en quelques jours, et osa se présenter pour remplacer l'actrice de prédilection. A cette époque, les noms des acteurs ne se mettaient point sur l'affiche, en sorte que le public s'attendait toujours à voir ceux qu'il aimait. Malheur au pauvre double qui venait tromper son espoir ! il était traité sans pitié. C'est ce qui arriva à madame Desbrosses. D'aigres sifflets partirent de tous les points de la salle dès qu'elle parut sur la scène; mais bientôt cette sévérité fit place à l'enthousiasme. Une vive douleur se peignit sur les traits de l'actrice, quand elle se vit traitée avec tant de rigueur; le public en eut regret, et ses dispositions changèrent. Dès les premières scènes, madame Desbrosses montra une intelligence et un naturel qui lui valurent d'unanimes

applaudissemens. Rassurée par cet encouragement, elle mit dans le reste du rôle tant de grâce et de sensibilité, que le public la redemanda après la pièce, honneur alors fort rare. Dès ce moment, elle tint une place honorable parmi les acteurs de la comédie Italienne. Plus tard elle prit les rôles de mère, et doubla madame Gonthier jusqu'à la retraite de cette excellente actrice, dont elle n'a jamais eu la finesse ni le naturel, quoiqu'elle ne manquât point d'un certain mordant ni d'un débit animé. Madame Desbrosses s'est retirée au mois d'avril de cette année.

Jaloux de prouver à cette actrice leur bienveillance et leur estime pour sa longue et laborieuse carrière, les spectateurs s'étaient rendus en foule à sa dernière représentation, moins attirés par le désir d'assister à un spectacle qui n'offrait pas grand attrait, que par l'intérêt qu'ils portent à la bénéficiaire.

Picaros et Diego ouvrait le spectacle, et madame Desbrosse s'y montrait pour la dernière fois dans le rôle de dona Barba qu'elle représente avec une verve si comique et si vraie. Ponchard et Chollet ont parfaitement chanté leur duo, qui est à peu près le seul morceau de la pièce; mais comme ils ont été accompagnés! Qui pourrait croire que l'orchestre de l'Opera-Comique renferme bon nombre de professeurs habiles? Mais ces pauvres artistes sont si accablés de fatigue, que toute émulation est éteinte, et qu'ils ne se donnent même plus la peine de suivre ou de seconder les chanteurs.

Madame Pradher est charmante dans le rôle de Floretta. A la chute du rideau, une couronne a été lancée sur la scène, et le public a voulu revoir la bénéficiaire. Chollet a ramassé la couronne et l'a placée sur la tête de la bonne vieille qui, émue aux larmes, l'a retirée pour en faire hommage à madame Pradher. Cette petite scène s'est passée au milieu des applaudissemens.

Le maigre opéra de Dalayrac a été suivi de *La Suite d'un Bal masqué*. Cette jolie comédie, remplie de mots heureux et de situations piquantes, a fait grand plaisir.

Mademoiselle Mars y a été délicieuse, comme à son ordinaire, et a été fort bien secondée par mademoiselle Leverd et par Armand et Michelot.

S'il était dans nos attributions de parler d'un vaudeville, nous dirions que nous avons peine à comprendre comment on a pu reprendre une niaiserie telle que *la Famille des Innocens*, pièce qui n'a pas même le mérite de la bêtise, et où le niais est pris au sérieux, nous dirions qu'Odry, Brunet et Vernet se sont battus les flancs pour provoquer l'hilarité, qu'ils y ont rarement réussi, et que le public a montré par sa froideur que de telles platitudes ne sont plus en rapport avec ses goûts. Nous dirions.... Mais en voilà beaucoup trop sur cette pièce. Disons seulement que madame Pradher et Prévot y ont été d'une gaucherie parfaite, et qu'il n'en soit plus question.

Un pas dansé par Paul, madame Montessu et Julia a terminé la soirée. Nous oubliions de dire que madame Casimir a chanté entre deux pièces un air du *Jeune Oncle* avec facilité, et l'orchestre a exécuté l'ouverture du *Jeune Henri*, morceau de rigueur aux représentations à bénéfice. La recette s'est élevée, dit-on, à plus de 7,000 francs.

— *Le Dilettante d'Avignon*, pièce de feu Hoffman, dont la musique a été composée par M. Halevy, devait être représentée samedi dernier; mais une discussion qui s'est élevée entre madame Rigaut et les directeurs de l'Opéra-Comique, en arrête la représentation. La cantatrice dit qu'elle est malade, et le prouve par une consultation signée de MM. Marc, Magendie et Petroz. M. Ducis et de Saint-Georges prétendent que madame Rigaut se porte bien, et ils en appellent au témoignage de leurs médecins. Voilà un double démenti que se donnent l'actrice et les directeurs, et les docteurs de l'une et l'autre partie. En attendant l'issue de cette affaire, la pièce est arrêtée et le sera peut-être long-temps. Il est fâcheux que les auteurs soient victimes de pareilles dissentions.

— M. Simon, organiste de l'église Notre-Dame-des-Victoires, a touché samedi dernier le *Te Deum*, pour la fête anniversaire de cette église. Cet organiste, qui se distingue par un goût élégant et par sa manière agréable de jouer son instrument et d'en varier les jeux, a montré cette année qu'il tient compte d'une critique raisonnée : la partie scientifique de son *Te Deum*, c'est-à-dire la fugue, a été traitée par lui d'une manière beaucoup plus correcte et plus régulière, que dans les années précédentes.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

On a donné le 13 au théâtre d'Aix-la-Chapelle la première représentation de *Bibiana*, ou *la Maison dans le bois*, opéra allemand, dont le pianiste Pixis avait écrit la musique. Le succès a été immense, et le compositeur appelé sur la scène au milieu des applaudissemens universels. M. Spohr assistait à cette représentation.

— Le journal anglais intitulé *The Harmonicon*, annonce un peu tard la mort de Kolmann, théoricien et compositeur, qui a vécu en Angleterre la plus grande partie de sa vie. Auguste-Frédéric-Charles Kolmann, qui fut, pendant quarante-six ans, organiste de la chapelle allemande du roi d'Angleterre, était né à Engelbostel, près d'Hanovre, où son père était organiste et maître d'école. Dès l'âge de quatorze à seize ans, il fréquentait le gymnase de cette dernière ville. Il étudia ensuite la musique sous J.-C. Boettner, habile organiste de l'école de Sébastien Bach. En 1779, il fut admis à l'académie de Hanovre; il y acquit cette méthodique manière d'enseigner dont il sut tirer tant d'avantage par la suite. En 1782, il obtint à la cour d'Angleterre la place dont nous avons parlé plus haut, et depuis lors il a

continué d'habiter à Londres. Jusqu'au mois dernier, époque de sa mort, il a publié : *An Essay on musical harmony*, 1796; *A New theory of musical harmony*, 1806. *An Essay on practical composition*, 1799. Il fut fait de ce dernier ouvrage une nouvelle édition, revue et corrigée, en 1812. *A Practical guide to thorough bass*, 1812; et Remarques sur ce que M. Logier appelle son nouveau système d'éducation musicale, dans le *Musicalische zeitung*, 1821. En 1812, il avait commencé *a Quaterly musical register*. Le but de cet ouvrage était l'annonce des ouvrages de littérature musicale, et l'examen de toutes les nouvelles productions. N'ayant rencontré aucun encouragement, il ne fit paraître que deux numéros de cette publication périodique. Kolmann a aussi publié quelques fugues, et plusieurs morceaux de musique savante pour l'orgue et le piano. Il laisse la réputation d'un homme de bien et d'un savant théoricien. Son fils, bon musicien, et brillant exécutant, le remplace à la chapelle allemande.

— On lit également dans l'*Harmonicon* que M. Benjamin Jacob, excellent musicien, et l'un des meilleurs organistes de l'Angleterre, est mort le 24 août, à la suite d'une longue maladie. Il avait étudié sous le docteur Arnold, et c'est à son amitié qu'il fut redevable de la plus grande partie de ses succès comme professeur. En 1818, il fut reçu associé de la Société Philarmonique. Il remplit pendant trente-un ans la place d'organiste à la chapelle Surry, et il y a quatre ans qu'il accepta la même situation à *Saint-John's church, Waterloo road*, ce qui donna lieu à une dispute entre lui et le rév. Rowland Hill, qui se termina par une guerre de plume. Dans cette occasion, son caractère parut sous un jour très-favorable; cependant cette controverse excita tellement ses esprits, qu'il s'ensuivit une maladie de poitrine qui l'a conduit au tombeau dans sa cinquante-deuxième année. Il laisse une veuve et trois filles.

ANNONCES.

Collection des partitions de Boieldieu, membre de l'Institut, réduites pour le piano-forte.

Première livraison, *les deux Nuits*, opéra comique en trois actes. Prix : 60 fr.

Paris, Janet et Cotelle, éditeurs-marchands de musique du roi, au Mont-d'Or, rue Saint-Honoré, n. 123, hôtel d'Aligre, et rue de Richelieu, n. 91.

Nous avons fait connaître, par un prospectus, l'entreprise de cette intéressante collection. La première livraison, que nous avons sous les yeux, ne laisse rien à desirer sous le rapport de l'exécution typographique. Gravée par MM. Marguerie, elle a toute l'élégance des ouvrages qui sortent des mains de ces artistes habiles, et l'impression est remarquable de netteté.

Il est inutile d'insister sur l'avantage qu'il y aura pour les amateurs de posséder, dans un format commode, les ouvrages d'un compositeur dont le génie se trouve si bien d'accord avec le goût et l'esprit français en musique. Quel est l'amateur qui ne redira cent fois ces chants si suaves, si spirituels, si élégants, lorsqu'il aura les moyens de le faire sans recourir à de grandes partitions que tout le monde ne peut pas déchiffrer? Ajoutons que plusieurs des productions de M. Boieldieu auront pour la génération nouvelle tout le charme de la nouveauté, car les pertes multipliées que le personnel du théâtre de l'Opéra-Comique à faite, ont banni de la scène de charmantes compositions, telles que *Zoraïme et Zulnar*, *Ma tante Aurore*, etc.

Nouvelle publication faite par les mêmes Éditeurs.

A. Adam. Op. 38, rondeletto sur l'air de madame Pradher dans *les deux Nuits*, pour le piano ; 6 fr.

Chaulieu. Op. 88, Fantaisie brillante pour le piano, sur plusieurs motifs des *deux Nuits* ; 5 fr.

Tolbecque. Première et deuxième de contredanses sur *les deux Nuits*, arrangés à quatre mains, par Duvernoy ; chaque, 3 fr. 75 cent.

Kar. Nocturne à quatre mains sur les stances des ménestrels, dans *les deux Nuits* ; 7 fr.

Bochsa. Op. 298, *les Fleurs à la Pisaroni et à la Donzelli*, fantaisie pour harpe seule ; 5 fr.

Kocken. Op. 10, Fantassie pour basson et piano, sur *les deux Nuits* ; 7 fr. 50 cent.

Jacquin. Op. 17, Fantaisie pour cor et piano, sur les motifs des *deux Nuits* ; 7 fr. 50 cent.

Muntz-Berger. Trois thêmes des *deux Nuits*, arrangés pour violoncelle et piano, n. 1, 2, 3 ; chaque 5 fr.

V. Lefebvre. Douze études faciles, pour le violoncelle ; 9 fr.

Reuter. Op. 10, Variations sur la tyrolienne, pour le piano ; 4 fr. 50 cent.

—Op. 11, Rondo brillant, walse et polonaise ; 4 f. 50 c.

Castellaci, e Georgis. Marche de *Moïse*, pour guitare et violon ; 4 fr. 50 cent.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

FAUX-BOURDON.



Jean-Jacques Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique*, article *Faux-bourdon*, définit ce terme; « une musique à plusieurs parties, mais simple et sans mesure, dont les notes sont presque toutes égales, et dont l'harmonie est toujours syllabique. » Il valait bien mieux s'en tenir à la définition de Brossard, qui appelle le faux-bourdon une musique simple de note contre note, sur laquelle on chante souvent les psaumes et cantiques de l'office divin. Le mot *faux-bourdon* est d'origine française : tout le monde en convient; il fut, au dire d'Adami da Bolsena, apporté en Italie lors de la fixation définitive du saint-siége à Rome, et de la translation en cette ville des musiciens que le pape avait à son service, quand il habitait Avignon. Quoi qu'il en soit, on s'étonne maintenant de l'application de ce mot à une harmonie qui, comme le disent plusieurs méthodes de plain-chant, n'a rien de faux par elle même; et personne jusqu'à ce jour n'a expliqué convenablement comment l'emploi du terme *faux-bourdon* pouvait se justifier. Nous allons chercher à démontrer comment ce double mot qui s'appliquait justement à l'invention primitive, a été détourné de son véritable sens.

La P. Martini (1) cite à ce propos Franchino Gaffurio, qui explique en ces termes le sens du mot qui nous occupe. « Lorsque la teneur et le chant procèdent par une ou plusieurs sixtes, alors la voix intermédiaire, c'est-à-dire, la contre-teneur aura toujours la quarte au-dessous du chant, conservant ainsi la tierce au-dessus de la teneur. Les chanteurs appellent *faux-bourdon* ce

(1) *Storia della musica*, t. 1. Dissertazione seconda, p. 194.

genre d'harmonie où la contre-teneur suit le plus souvent les notes du chant par une progression de quartes inférieures. Les musiciens emploient très-fréquemment ce genre de contrepoint pour le chant des psaumes (1). » Ailleurs le même auteur complette cette définition en disant que « l'on appelle faux-bourdon le chant harmonique des psaumes, dont la teneur marche uniformément jusqu'à la terminaison (2). » Avant Gaffurio, Adam de Fulde avait dit à peu près la même chose, mais d'une manière plus obscure (3). Lorsque la quarte, disait-il, est tempérée par des consonnances parfaites ou imparfaites, elle fait consonnance, non par elle-même, mais eu égard aux autres : c'est ce que les musiciens ont accoutumé d'appeler *faux-bourdon*, *quia tetrum reddit sonum*, parce qu'il produit une harmonie sombre. Après avoir cité Gaffurio, le P. Martini indique d'autres auteurs qui ont traité la même question, tels que Ottomaro Luscinio et J. M. Lanfranc, puis Zarlino, qui condamne ces suites de quartes et sixtes (4), bien qu'il les ait lui-

(1) *Quum tenor et cantus procedunt per unam aut plures sextas, tum vox media, scilicet contra-tenor quartam semper sub cantu tenebit, tertiam semper ad tenorem observans in acutum hujusmodi autem contrapunctum cantores ad* faux-bourdon *appellant : in quo quidem medius ipse contra tenor sæpius notulas cantus sub sequitur : diatessaronica sub ipsis depressione procedens : quod in psalmodiarum modulationibus à musicis frequentius observatur.* Pract. musicæ, lib. 3, cap. 5.

(2) *Falsum bordonem dicimus, psalmodiæ concentum harmonicum, qui suo tenore procedit invariatus usquè ad clausulam.*

(3) *Cum perfectis vero aut imperfectis moderatur consonantiis, et ipsa consonantiam facit, non ex se, sed respectu aliarum; quod musici gentium vocabulo* faux-bourdon *vocare cœperunt, quia tetrum reddit sonum.* Adamo di Fulda ap. Gerbertum, Scriptor eccles. de mus. t. 3, p. 341.

(4) *Ancora che tal maniera sia molto in uso e che con difficoltà grande si po'esse levare; dico che non è lodevole.* Gios. Zarlino, instit. harm. Parte III, cap. 61.

même employées nombre de fois dans ses ouvrages, et qu'il convienne qu'elles étaient fort usitées, et qu'on aurait eu grande peine à les suprimer. Martini déclare ensuite que, dans tous les faux-bourdons qu'il a examinés (1), il n'en a trouvé aucun de conçu dans le système exposé par Gaffurio et les autres; il en conclut que la doctrine de ces écrivains doit être interprétée différemment et qu'il n'est ici question que d'un contrepoint *alla mente, ad videndum*, c'est-à-dire d'un *chant improvisé*, d'un *chant sur le livre,* qui était en usage dans ces temps. L'immense érudition du père Martini s'est ici trouvée en defaut : il n'existe en effet, que l'on sache, aucun faux-bourdon (dans le sens de Gaffurio) qui ait été livré à l'impression; mais ce genre d'harmonie a été en usage de temps immémorial à la chapelle pontificale, et l'on s'en sert encore aujourd'hui, ainsi que je l'ai entendu pendant mon séjour à Rome, et comme M. l'abbé Baini l'indique dans une note de ses excellens *Mémoires sur Palestrina*, qui m'a été d'un grand secours pour la composition de cet article (2). Les livres de chant dont on se sert à la chapelle ont été écrits sous le pontificat de Léon X, et M. Baini en a trouvé d'autres altérés par le temps et l'usage, mais qui sont certainement du quatorzième siècle; c'est donc à tort que Martini suppose que ces faux-bourdons n'ont ete usites que du temps de Gaffurio. M. Baini remarque aussi avec raison que le mot faux-bourdon n'existait pas au temps de Jean des Murs (Johannes de Muris), qui, pour exprimer ce genre de

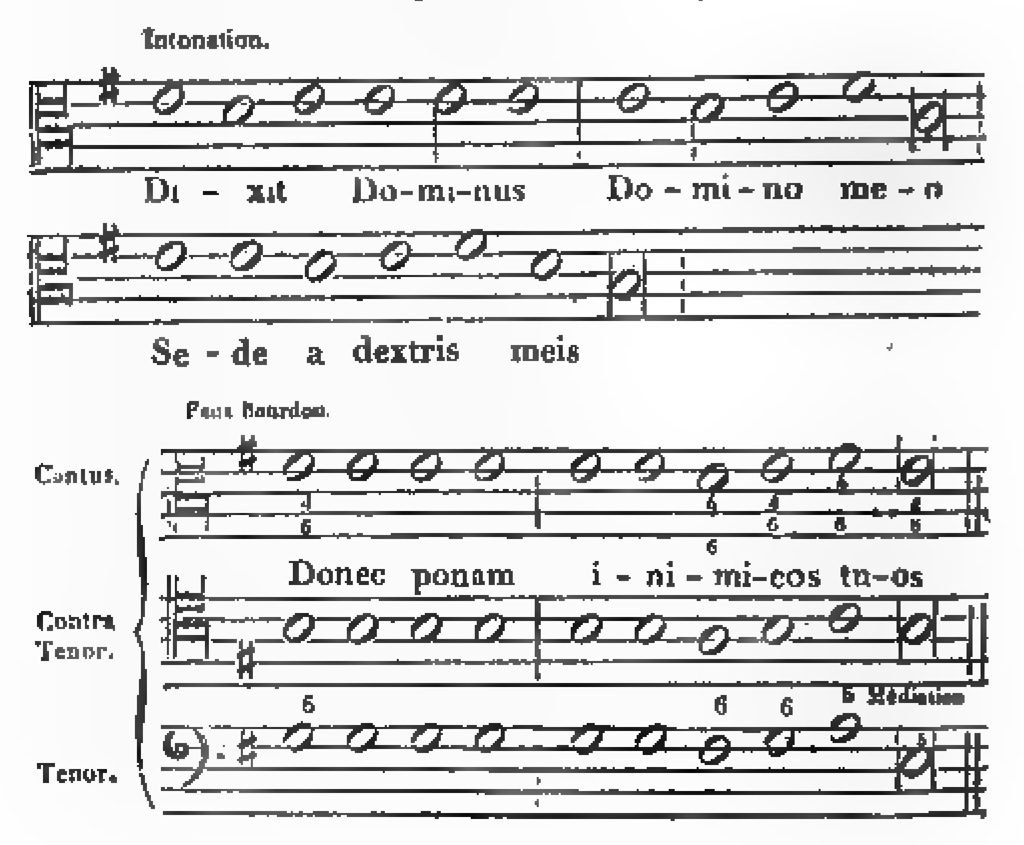
(1) Nous devons conserver ici la liste des noms cités par le P. Martini : *Jachet* (il faut lire Jaquet), *Vincenzo Ruffo*, *P. D. Giov. Matteo Asula*, *Tom. Ludov. de Vittoria*, *Paolo Isnardi*, *Gio. Guidetti*, *Vittorio Orfino*, *P. D. Mauro Panormitano*, *Paolo Macri*, *P. D. Teodoro Clinger o Elmo*, *D. Giov. Baccilieri*, *P. Girolamo Barteo*, *P. Giulio Lelli*, *Antonio Spalenza*, *D. Sebastiano Sario*, *Michel Comis*, *Gio. Batista Giudici*, *P. Lodov. Viadana*, *Franc. Severi* (dont nous parlerons tout à l'heure), *D. Bonifazio Graziani*, *D. Marzio Erculeo*, etc.
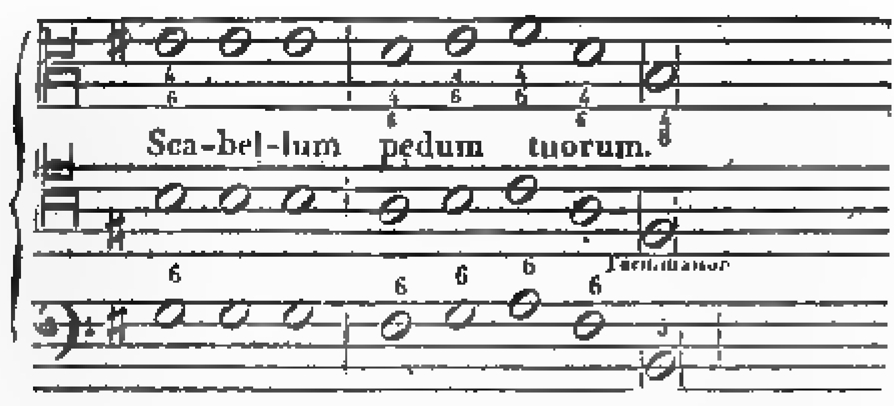
(2) Tom. 1, pag. 257 et suiv.

musique, se sert des mots *organum*, *organare*, *organisare*, *regula organi*, etc.; en conséquence, il en fixe l'origine vers l'époque où Jean XXII permit l'usage des consonnances dans les églises, c'est-à-dire de 1340 à 1350.

Voici donc en quoi consistait dans l'origine le véritable faux-bourdon. C'était une harmonie composée le plus souvent sur les psalmodies ordinaires, d'un des huit tons du plain-chant, et disposée de façon que la mélodie grégorienne étant placée à la partie supérieure, eût toujours au-dessous une quarte et une sixte jusqu'à la dernière note de la médiation, où la partie inférieure prenait l'octave, et la partie médiaire la quarte au-dessous du chant (la quinte de la basse), chacune d'elles faisant à cet effet un saut convenable. Après le repos de la médiation, on reprenait l'accord de sixte, et l'on procédait à la terminaison comme l'on avait fait à la médiation, le tout sans aucune altération de l'échelle diatonique. Un exemple fera comprendre tout ceci; nous le notons en musique pour la commodité de ceux qui n'ont pas l'habitude du plain-chant.

Psaume du quatrième mode transposé.





Gravé en bois par M Melin, rue Descartes, n. 13.

Ce faux bourdon et tous ceux du même genre dont on se sert encore à la chapelle pontificale, se chantent maintenant à quatre parties : on a ajouté une partie de dessus sans doute à l'époque à laquelle les soprani furent admis à chanter l'office divin. Quoique cette harmonie sente un peu l'inexpérience et ait de l'âpreté, ceux qui ont les tons d'église dans l'oreille y trouvent un certain charme, précisément à cause de cette teinte sombre qui la caractérise, et qui lui a fait imposer le nom de faux-bourdon, *quia tetrum reddit sonum :* c'est comme qui dirait une fausse basse, une basse douteuse, parce que les consonnances parfaites ne s'y entendent que sur les finales, ou, comme dit Baini (1), une basse déplacée, puisque la partie aiguë donne la mélodie réelle du chant grégorien à la sixte de la basse apparente, qui ne chante au fait que le renversement de la tierce du sujet : c'est d'ailleurs un composé de chant plane et figuré, c'est une harmonie non mesurée, sans variété dans les consonnances, qui sont toujours imparfaites et qui ne se différencient que comme majeures ou mineures : c'est donc à ce genre de musique que le nom de *faux-bourdon* peut être appliqué dans son sens rationnel et primitif. Nous rangerons ces compositions dans une première classe ; trois autres se composeront de morceaux auxquels on a par extension appliqué une dénomination qui ne leur convenait pas.

Les compositeurs que le P. Martini cite comme auteurs

(1) *Loc. cit.*

de faux-bourdons, ont presque tous composé des psalmodies qui commencèrent à s'introduire dans l'église à une époque où le faux-bourdon antique, tel que nous l'avons défini, était encore fort en usage. Sans doute ces compositeurs ayant trouvé trop de monotonie dans ces suites perpétuelles de sixtes, essayèrent d'autres accords, et composèrent alors tout simplement des contrepoints simples de note contre note sans rhythme déterminé, ordinairement à quatre parties, dont l'une exécute la mélodie grégorienne. Il est assez d'usage de faire une liaison sur la cadence finale. Cette seconde espèce remplaça peu à peu la première, qui à la fin ne subsista plus qu'à la chapelle pontificale. Elle est encore usitée aujourd'hui dans toutes les églises d'Italie où l'on chante en faux-bourdon.

Nous mettrons dans une troisième classe les faux-bourdons usités à Paris et dans toute la France, et qui sont précisément, quant à leur harmonie, le contraire de ceux de la première espèce. L'accord de sixte n'y est jamais admis; ce sont des suites d'accords parfaits qui se succèdent sur toutes les notes : le plain-chant est toujours à la taille immédiatement au-dessus de la basse. Ce genre de musique est fort ancien.

Une quatrième espèce de musique qui porta aussi le nom de faux-bourdon obtint un grand succès au dix-septième siècle : pendant trente ans elle fit l'admiration des Romains, et faillit détrôner la seconde espèce, comme celle-ci avait détrôné le vrai faux-bourdon. Cette musique était exécutée par une voix seule, accompagnée de l'orgue qui touchait seulement une basse en brèves ou longues, dont la mélodie était tirée d'un des tons du plain-chant (celui sur lequel on était convenu d'exécuter un faux-bourdon). Pendant ce temps, la voix exécutait des passages plus ou moins rapides, composés de noires, croches, doubles-croches, avec des fusées, des trils, appogiatures, grupetti, etc., en un mot avec tous les agrémens usités en ce temps. Parfois il y avait des récitatifs et des morceaux déclamés. La basse de l'orgue

était la même à tous les versets du psaume : chaque voix de soprano, contralto, ténore ou basse, cherchait dans le verset qui la regardait à varier les mélodies et les artifices. D'ordinaire ces morceaux se chantaient *alla mente*; cependant un certain François Severi, cité par Baini (1), a fait imprimer plusieurs recueils de ce genre pour ceux qui n'étaient pas habiles improvisateurs : ces recueils obtinrent alors un grand debit (2). Mais, dit Baini, cette vogue ainsi que celle de toutes les caricatures fut de courte durée. Cette quatrieme espèce n'est pas, je crois, sortie de l'Italie; mais nos ancêtres en ont été dédommagés par le *chant sur le livre*, dont l'usage s'est prolongé jusqu'à nos jours. Nous-mêmes nous pouvons encore en prendre une idée par la manière dont les *habiles* serpentistes de nos églises et presque tous nos organistes accompagnent le plain-chant, le plus souvent sans aucune connaissance du système tonal. Je n'ai jamais entendu leurs indecentes *fioriture*, sans me représenter des hommes qui, ayant une pétition à presenter à un souverain, viendraient la lui remettre revêtus d'un habit d'arlequin ou de tout autre du même genre, et faisant les gambades et les pirouettes les plus grotesques. Je reviendrai là-dessus.

J. ADRIEN DELAFASGE.

(1) *Loc. cit.*

(2) *Salmi passegiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma sopra i falsi bordoni di tutt' i toni ecclesiastici da cantarsi nei vesperi della domenica, e delli giorni festivi di tutto l'anno, con alcuni versi del* miserere *sopra il falso bordone del Dentice, composti da Francesco Severi Perugino, cantore nella cappella di N. S. papa Paolo V. dedicati all' illustrissimo e venerendissimo sig. cardinale Scipione Caffarelli Borghese. In Roma, da Niccolò Borboni l'anno* 16 5. *con lic. de sup. et privil.*

BIOGRAPHIE.

Maupin.

Maupin (madame, connue sous le nom de mademoiselle), née vers 1673, était fille d'un secrétaire du comte d'Armagnac, nommé d'Aubigny. Mariée fort jeune, elle obtint pour son mari un emploi dans les aides, en province. Pendant son absence, ayant fait connaissance d'un nommé Séranne, prévôt de salle, elle s'enfuit avec lui à Marseille, où elle apprit à faire des armes, exercice pour lequel elle était passionnée. Bientôt, pressés par le besoin, les deux amans s'engagèrent comme chanteurs au théâtre de cette ville; mais une aventure singulière obligea mademoiselle Maupin de quitter le théâtre et de s'éloigner de Marseille. Les parens d'une jeune personne s'étant aperçus de la passion que cette actrice avait conçue pour elle, se hâtèrent de l'envoyer dans un couvent à Avignon. Mademoiselle Maupin alla s'y présenter comme novice. Peu de jours après une religieuse mourut; notre aventurière porta le cadavre dans le lit de son amie, mit le feu à la chambre, et dans le tumulte causé par l'incendie, enleva l'objet de ses affections. Après quelques aventures en province, elle vint à Paris et débuta à l'Opéra par le rôle de Pallas dans Cadmus, en 1695. Elle fut très applaudie. Pour remercier le public, elle se leva dans sa machine, et salua en ôtant son casque. Après la retraite de mademoiselle Rochois, en 1698, elle partagea les premiers rôles avec mesdemoiselles Desmatins et Moreau.

Née avec des inclinations masculines, elle s'habillait souvent en homme, pour se divertir ou se venger. Un acteur de l'Opéra, nommé Duménil, l'ayant insultée, elle

l'attendit un soir dans la place des Victoires, habillée en cavalier, et lui demanda raison l'épée à la main. Sur son refus de se battre, Maupin lui donna des coups de canne, et lui prit sa montre et sa tabatière. Le lendemain, Duménil conta à ses camarades qu'il avait été attaqué par trois voleurs, qu'il leur avait tenu tête, mais qu'il n'avait pu empêcher qu'ils ne lui prissent sa montre et sa tabatière. — « Tu en as menti! » s'écrie Maupin; « tu n'es qu'un lâche; c'est moi seul qui t'ai donné des » coups de bâton; et pour preuve de ce que je dis, » voici ta montre et ta tabatière que je te rends. » Dans un bal donné au Palais-Royal par Monsieur, elle osa faire à une jeune dame des agaceries indécentes. Trois amies de cette dame lui en demandèrent raison: elle sortit sans hésiter, mit l'épée à la main, et les tua toutes trois. Rentrée dans la salle du bal, elle se fit connaître à Monsieur, qui lui obtint sa grâce.

Peu de temps après, elle partit pour Bruxelles, où elle devint la maîtresse de l'électeur de Bavière. Ce prince l'ayant quittée pour la comtesse d'Arcos, lui envoya quarante mille francs, avec ordre de sortir de Bruxelles. Ce fut le comte d'Arcos lui-même qui fut chargé de porter l'ordre et le présent. Maupin lui jeta l'argent à la tête, en lui disant que c'était une récompense *digne d'un M..... tel que lui.* Revenue à Paris, elle rentra à l'Opéra, qu'elle quitta tout-à-fait en 1705. Quelques années auparavant, elle avait eu la fantaisie de se racommoder avec son mari qu'elle avait fait venir de sa province; on dit qu'elle vécut avec lui dans une parfaite union jusqu'à la mort de ce dernier, arrivée en 1701. Elle-même mourut vers la fin de 1707, âgée de 33 ans. On trouve dans les *Anecdotes dramatiques*, tom. III, p. 332, une lettre que lui adressa le comte Albert sur le projet qu'elle avait conçu de se retirer du monde.

VARIÉTÉS.

Il est reçu parmi les grands-hommes en herbe de nos jours que le génie doit produire des chefs-dœuvres sans travail, et qu'il n'y a que les hommes bornés qui se consument en efforts pour perfectionner leurs ouvrages. Parmi ces Messieurs, il en est encore quelques-uns qui veulent bien avouer que Mozart fut un homme remarquable..... pour son temps. Eh bien ! ils vont voir dans l'épître dédicatoire à Haydn, que ce compositeur a mis à la tête des six quatuors de son œuvre dixième, qu'il employait beaucoup de temps à corriger ses compositions, et à leur donner toute la perfection dont-il les croyait suseptibles. Voici cette lettre, telle qu'elle fût écrite, avec sa traduction.

« Al mio caro amico Haydu,

» Un padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel » gran mondo, stimo doverli affidare alla protezzione, e » condotta d'un uomo molto celebre in allora, il qual » per buona sorte era di più il suo megliore amico. — » Eccogli del pari, uom celebre ed amico mio carissimo, » i sei miei figli. — Essi sono, è vero, il frutto di una » lunga, e laboriosa fatico, pur le speranza fatta mi da » piu amici di vederla almeno in parte compensita m'in- » corraggisce, e mi lusinga che questi parti siano per es- » sermi un giorno di qualeche consolazione. Tu stesso, » amico carissimo, nell'ultimo tuo soggiorno in questa » capitale, me ne dimostrasti la tua soddisfazzione — » Questo tuo suffragio mi anima sopra tutto, perche io » se li raccommandi, e mi fa sperare che non si sembre- » ranno del tutto indegni del tuo favore. — Piacciati » dunque accoglierli benignamente ed esser loro padre, » guida ed amico. Da questo momento jo ti cedo i miei

» diritti sopra di essiti, supplico pèro di guardare con
» indulgenza i diffetti, che l'occhio parziale di Padre
» mi puo aver celati, e di continuar, loro malgrado, la
» generosa tua amicizia a chi tanto l'apprezza. Mentre
» sono di tutto cuore. »

Il suo sincerrissimo amico,

W. A. MOZART. (1)

Vienna, il primo settembre 1785.

Traduction.

A mon cher ami Haydn.

Un père ayant résolu d'envoyer ses fils dans le grand monde, crut devoir les confier à la protection et à la direction d'un homme célèbre d'alors, lequel heureusement était en outre son meilleur ami. Voici de même, grand artiste et mon ami le plus cher, mes six fils. *Ils sont, à vrai dire, les fruits d'un travail long et pénible;* mais l'espérance que me donnent mes amis de voir ce travail récompensé, du moins en partie, m'encourage et me flatte que ces ouvrages seront un jour de quelque consolation paur moi. Toi-même, cher ami, dans ton dernier séjour en cette capitale, m'en as montré ta satisfaction. Ton suffrage m'encourage par-dessus tout: c'est pourquoi je te confie ces enfans, et j'espère que tu ne les jugeras pas indignes de ta faveur. Qu'il te plaise donc de les accueillir avec bonté, et de leur servir de père, de guide et d'ami. Dès ce moment je te cède mes droits sur eux, et te prie de regarder avec indulgence les défauts que l'œil partial de père a pu ne pas apercevoir, et de continuer, malgré eux, ta généreuse amitié à celui qui y met tant de prix. Je suis de tout cœur,

Ton sincère ami,

W. A. MOZART.

(1) Le style de cette lettre est assez incorrect.

NOUVELLES DE PARIS.

CONCERT DONNÉ PAR M. HECTOR BERLIOZ,

dans la grande salle de l'École royale de Musique, le 1er novembre 1829.

L'histoire des arts et de la poésie nous offre de nombreux exemples de jeunes imaginations passionnées, qui, se révoltant contre les occupations vulgaires auxquelles on les avait attachées, s'en affranchirent avec éclat, pour se livrer sans réserve au démon qui les dominait. Une destinée semblable vient de pousser M. Berlioz dans le temple de l'harmonie, tandis qu'il s'acheminait vers celui de Thémis. Pourtant je ne puis dire qu'il ait quitté les Institutes de Justinien pour le contre-point d'Albrechtsberger ou de Martini. Ce M. Berlioz n'est point de ces gens que la nature a façonnés pour l'étude; c'est plutôt un de ces esprits tout de feu qui s'indignent des entraves, si légères qu'elles soient, et qui ne connaissent d'autres règles que celles de leur volonté, ni d'autres guides que leurs penchans. Son talent se révèle par l'audace, qui tantôt sert de guide au génie, et tantôt fourvoie la témérité dans des routes dangereuses. Enfin, il est de toute évidence que jamais M. Berlioz ne se placera dans les rangs de ces musiciens qu'on appelle *savans;* mais on ne peut nier qu'il ait cette qualité sans laquelle Voltaire assure qu'on ne fait rien dans les arts: *Le diable au corps.*

Vraiment, *le diable au corps* est on ne peut mieux dit à propos d'un compositeur comme M. Berlioz! Quelle

musique fantastique ! quels accens de l'autre monde ! En écrivant ceci, j'en crois à peine mes souvenirs. Jamais l'originalité, jamais la bizarrerie n'eurent une allure plus décidée, plus vagabonde. Des effets variés de mille manières, tantôt heureux, tantôt repoussans, mais presque toujours neufs et trouvés : voilà ce qui remplit d'un bout à l'autre, et l'ouverture de *Waverley*, et celle des *Francs-Juges*, et le *Concert des Sylphes*, et le *Resurrexit*, qui ont ébranlé le cerveau de tous les auditeurs de ce concert étrange. De plan, je ne puis dire qu'il y en ait dans tout cela, car je n'ai pas eu la sagacité d'en découvrir; mais je n'y comptais guère. Un homme de vingt ans, quand il a la fièvre, n'a point de plan dans ce qu'il fait. Il va, vient, se meut par instinct, tombe et se relève sans en avoir eu le dessein, sans y avoir songé. C'est ce qui arrive à M. Berlioz dans toute sa musique. C'est la fièvre qui le domine; mais cette fièvre n'est point celle d'un homme ordinaire.

Étonné de n'avoir trouvé la moindre trace de mélodie dans l'ouverture de Waverley, je m'en étais consolé en lisant au-dessous de l'annonce du *Concert des Sylphes*, ce programme :

« Méphistophilès, pour exciter dans l'âme de Faust » l'amour du plaisir, assemble les esprits de l'air, et leur » ordonne de chanter. Après avoir préludé sur leurs » instrumens magiques, ils décrivent un pays enchanté, » dont les heureux habitans s'enivrent de voluptés sans » cesse renaissantes; peu à peu le charme opère, la » voix des Sylphes s'éteint, et Faust endormi demeure » plongé dans des rêves délicieux. »

Bon ! me suis-je dit : ici le compositeur va laisser reposer sa verve bizarre, et prenant le ton qui convient à la scène, il va sans doute faire entendre de suaves mélodies, dans lesquelles il pourra bien jeter quelque étrangeté qui rappellera la nature fantastique des chanteurs, mais dont le charme opérera sur l'auditoire comme sur Faust. Quel a été mon étonnement de ne rien trouver de tout cela dans le sextuor! Des formes singulières, tourmentées;

des harmonies sans résolutions et sans cadences; des effets, toujours des effets : voilà en quoi consiste ce Concert bizarre; mais un chant, un pauvre petit chant de quelques mesures, on ne saurait l'y rencontrer. N'y aurait-il donc point de principe mélodique dans la tête de M. Berlioz? la musique ne lui semble-t-elle avoir d'autre destination que d'étonner? Cela peut être, car toutes les opinions, toutes les manières de sentir et de voir peuvent trouver place dans le cerveau des hommes. Mais s'il en était ainsi, il faudrait déplorer l'erreur de la nature qui aurait doté le jeune musicien de certains dons brillans de l'imagination, en lui refusant ce qui doit en être le soutien; car sans la mélodie, point de charme en musique, point de plaisir pour l'oreille; partant point de musique. . . . .

J'ai dit que M. Berlioz n'est point un musicien savant! à dieu ne plaise que je songe à l'engager à le devenir; il n'en a point les facultés; mais je voudrais au moins que son harmonie fût moins gauche et ses basses mieux choisies. Sans prétendre aux qualités du style, on peut au moins éviter les solécismes. Il y a quelque chose de singulier, d'inexplicable dans le contraste d'une tête fortement organisée, qui tire de son propre fonds des effets neufs et hardis, et d'un enfantillage qui se manifeste dans la coupe mal ajustée des phrases, dans un mauvais enchaînement de modulations, et dans une harmonie qui souvent porte à faux. On peut apprendre à éviter tout cela sans se livrer à des études sévères; la lecture de quelques partitions de grands maîtres, et surtout l'examen réfléchi de ses propres ouvrages suffisent pour acquérir ce strict nécessaire du savoir.

Il est un art plus difficile que M. Berlioz ignore complétement : c'est celui d'écrire pour les voix. C'est pitié de voir de pauvres chanteurs se serrer la gorge pour attraper les intonations barbares que ce jeune musicien leur prépare. Nos compositeurs montrent trop souvent dans leurs ouvrages qu'ils sont absolument étrangers à l'art du chant; mais avec le génie des bizarreries, qui

tourmente M. Berlioz, ce défaut est bien plus grave. Il ne saurait trop se défier de lui-même à cet égard. Qu'il se fasse chanteur pendant quelques mois, il évitera ensuite, sans y songer, en écrivant, des fautes qui lui coûteraient maintenant beaucoup de réflexions et de travail.

La nature a fait beaucoup pour M. Berlioz; cela est hors de doute; mais a-t-elle tout fait? lui a-t-elle donné tout ce qui est nécessaire pour satisfaire à toutes les conditions qui font le grand artiste? c'est ce que j'ignore, c'est ce que personne n'a pu décider; car il ne faut pas prendre à la lettre les applaudissemens fanatiques prodigués au compositeur par une jeunesse ardente, avide de nouveautés, bonnes ou mauvaises. Le temps seul fera connaître s'il y a dans l'âme du jeune artiste des inspirations mélodieuses, et si la passion des effets et le désir d'étonner ne l'emportent pas en lui sur toute autre considération; enfin s'il ne doit tenir sa place que parmi certains esprits bizarres, dont la mission est plutôt de détruire que d'édifier, ou s'il doit contribuer à étendre le domaine de l'art qu'il cultive.

Certes, Beethoven aussi est un génie original; mais que de charme dans ses audacieuses entreprises! Nul plus que lui n'a imaginé d'effets neufs, piquans, inattendus; mais toujours quelque phrase charmante, quelque mélodie douce, suave, ravissante, est jetée au milieu des surprises et des émotions fortes. Pour qui sait observer, il semblait que le concerto de piano en *mi* bémol, qui a été exécuté par M. Hiller, dans le concert de M. Berlioz, eût été mis là pour donner une leçon à celui-ci. Ce concerto n'est point le chef-d'œuvre de Beethoven; le premier morceau, qui est le meilleur, est trop long. L'adagio n'a rien de remarquable, et le rondo a de la monotonie; mais il y a telle phrase dans ce concert qui aurait fait la fortune du *Concert des Sylphes*. Il y a aussi mille effets ravissans de nouveauté dans l'instrumentation; mais ils ne sont pas puisés dans l'excès du bruit. M. Hiller a joué avec beaucoup de pureté et d'élégance la partie principale de ce concerto, sauf deux ou trois *lapsus digitorum*

Le violon de M. Urhan, la flûte de M. Dorus, et le chant de mademoiselle Marinoni ont contribué à rendre cette séance intéressante. Quoique M. Habeneck n'eût sous ses ordres que quelques vétérans du fameux orchestre, et que les cadres fussent remplis de jeunes pupilles, les attaques ont été vigoureuses et dignes d'un tel chef.

— En Angleterre, le patronage est si bien établi, que si quelque grand personnage ne prend un concert sous sa protection, et surtout si les femmes à la mode ne s'en mêlent, le pauvre artiste qui le donne court grand risque de jouer ou de chanter dans le désert. Son talent ne fait rien à l'affaire. Viotti ne put parvenir à réunir cinquante personnes pour l'entendre, et de Begnis en compte sept ou huit cents dans ses concerts annuels.

Le bon sens des Français les défend heureusement de ce ridicule; ils sont plus avancés dans le goût de la musique. A Paris, un grand talent se recommande par lui-même, et n'a besoin ni de prôneurs, ni de protecteurs pour attirer la foule. C'est pour l'entendre qu'on se rend au concert qu'il donne, et non pour montrer sa déférence à tel *patroniseur*, encore moins pour lui faire la charité. Mais il faut que l'artiste justifie l'affluence du public, car celui-ci n'a point de complaisance quand il s'agit de ses plaisirs. Il y a donc tout à gagner pour un entrepreneur de concerts à y rassembler l'élite des talens qui sont à sa disposition, et surtout à donner quelque chose de nouveau qui puisse exciter la curiosité des amateurs : car de s'imaginer que ceux-ci s'empresseront pour entendre dans un concert les mêmes chanteurs qui chatouillent leurs oreilles pendant toute l'année, il n'y a pas moyen. Certes, mesdames Sontag, Pisaroni, Heinefetter, Donzelli, Inchindi, Santini, sont des artistes distingués; mais on les entend tous les jours : on les avait entendus le samedi, il était peu probable qu'on irait les entendre le dimanche. Le duo de *Semiramide*, le duo de *Mosè*, le trio de *Ricciardo*, le trio d'*Il matrimonio segreto*, sont de beaux morceaux, mais

les oreilles en sont rebattues. Il n'est donc pas étonnant que tout cela n'ait pu remplir la salle Favart au concert du 1er novembre. Sans la généreuse distribution de billets faite par le directeur de ce théâtre, le vide eût été encore plus effrayant.

J'ai dejà fait connaître à peu près le menu de ce concert en nommant les morceaux que je viens de dire. Il faut que j'y ajoute la fameuse ouverture de *Freischütz*, exécutée avec assez de correction par un orchestre trop peu nombreux; un duo de *Ricciardo e Zoraïde*, chanté par Donzelli et Bordogni, morceau assez languissant et l'un des moins remarquables de Rossini; et le superbe sestetto de *Matilde de Sabran*, où mademoiselle Sontag est vraiment admirable.

Dans un rondo brillant pour le piano, M. Alkan a fait voir que ses doigts sont aussi fort brillans et agiles; mais voilà tout. Ce jeune homme, j'allais presque dire cet enfant, est dans la route de tous nos pianistes; il sait faire des notes, puis des notes, et encore des notes. De style ni d'expression, point. Peut-être cela viendra-t-il : attendons que son cœur ait parlé.

M. Halma, jeune violoniste, sorti du Conservatoire, mérite des eloges pour quelques parties de son jeu, comme il a mérité les applaudissemens de l'assemblée. Dans un air varié de *Mayseder*, qu'on n'avait point encore entendu a Paris, il a montré de la délicatesse, du goût, une justesse parfaite, et un son pur, quoique de petite dimension. La variation en double corde est la seule où il ait laissé à désirer, surtout sous le rapport de la justesse. Il ne la tient pas encore.

Le Conservatoire faisait les frais de la partie instrumentale de cette soirée. M. Franchomme, violoniste sorti de ses classes, s'est distingué dans un air varié de sa composition. Ce jeune homme possède une foule de qualités positives, et ce je ne sais quoi qui présage ses succès futurs, et qui peuvent donner l'espoir de le voir un jour se placer au premier rang des violoncellistes français.

— La vie est maintenant au théâtre Italien ; madame Malibran y est rentrée. L'empressement du public pour l'entendre dans la *Gazza Ladra* est le témoignage le plus irrécusable de la beauté de son talent. En voyant les corridors encombrés, et la crainte de ne point trouver de place, peinte sur tous les visages, il était facile de juger de l'intérêt qui s'attachait à cette représentation. Certes, la cantatrice a pleinement justifié l'attente des *dilettanti*. D'abord émue à l'excès par les applaudissemens qui l'ont accueillie à son entrée en scène, elle s'est trouvée dans l'impossibilité de poser la voix pour sa cavatine. Sa voix tremblante et les mouvemens précipités de sa respiration ne lui ont pas permis d'exécuter d'une manière satisfaisante les traits charmans dont elle orne ce morceau ; mais il y avait dans les inspirations de ces traits une élégance que le public n'a point comprise.

Dans le duo, *Come frenar il pianto*, madame Malibran, qui s'était calmée, a été vraiment admirable, et a poussé le pathétique au-delà de tout ce qu'on avait vu jusqu'ici. Je lui conseille seulement de renoncer au point d'orgue à deux voix qu'elle a arrangé à la fin de l'adagio. Elle aime beaucoup cette forme musicale, qui cependant n'est pas bonne. Tous ces traits de tierces et de sixtes, où les voix se croisent sur des harmonies fort douteuses, sont plus bizarres qu'agréables. J'ai eu déjà plusieurs fois occasion de lui faire cette objection.

On ne peut rien imaginer de plus parfait que l'exécution du magnifique trio du premier acte. Madame Malibran, Inchindi et Santini ont donné à ce beau morceau tout l'effet dont il est susceptible, et y ont excité le plus vif enthousiasme. Dans tout le reste de son rôle, l'admirable cantatrice a éte dans un *crescendo* continuel de pathétique et d'effet. Il est impossible de dire l'émotion qu'elle a communiquée à l'assemblée dans son duo du second acte avec Bordogni. Ce chanteur lui-même s'est senti entraîné et a montré une chaleur qui ne lui est pas habituelle. La force dramatique a été surtout pous-

sée au dernier période dans la scène du tribunal; enfin, la verve communicative de madame Malibran s'est soutenue jusqu'au bout, et n'a pas faibli un instant. Son talent se perfectionne tous les jours, et elle jutifie toutes les espérances que j'ai conçues la première fois que je l'ai entendue.

La *Gazza Ladra* est en quelque sorte un opéra nouveau par la manière dont les rôles sont distribués. Inchindi, dont les débuts avaient été heureux, a pris complétement possession de la faveur du public par la manière dont il a joué et chanté le rôle de *Fernando.* Sa belle voix fait un effet admirable dans tous les morceaux où elle est employée. Sa justesse d'intonation est plus satisfaisante que chez la plupart des basses, et il s'est montré acteur intelligent dans toutes les situations. Son succès a été complet dans le bel air du second acte, et surtout dans la scène du tribunal; il y a eu des accens de père.

On ne peut donner trop d'éloges à Santini; il a nonseulement chanté, mais joué à merveille le rôle du *Podesta.* Le plan de son air, *Il mio piano è preparato*, vaut seul tout un rôle. Le public a applaudi cet air, mais pas autant qu'il l'aurait dû. Dans le trio du premier acte et dans la scène de l'interrogatoire, Santini a achevé son triomphe.

Je ne doute pas que, montée de cette manière la *Gazza Ladra* n'ait une suite de représentations brillantes; jamais l'ensemble et les détails n'ont été si parfaits.

FETIS.

— Pellegrini vient d'être nommé professeur de chant à l'école royale de musique.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES

ET DES DÉPARTEMENS.

Un nouvel opéra de Donizetti, qui a pour titre *la Regina di Golconda*, a été représenté à Rome, et n'a eu qu'un succès médiocre. Les morceaux qui ont été les mieux reçus par le public sont la cavatine chantée par madame Fischer, un air de Gentili, et le rondo finale de la Fischer. La pièce était montée avec beaucoup de négligence; on se plaint surtout du mauvais état des décorations et des costumes.

— Le *Comte Ory* a été joué avec un succès éclatant à Varèse, les principaux rôles étaient chantés par Duprez, sa femme, et mademoiselle Dotti. Les journaux italiens donnent les plus grands éloges à ces trois artistes. Il est assez remarquable que la troupe chantante d'un théâtre d'Italie soit composée uniquement de chanteurs sortis de l'école parisienne de M. Choron: les trois chanteurs dont il est ici question ont été en effet formés par les soins de ce professeur.

— L'école de musique de Marseille, dirigée par M. Barsotti, commence à porter ses fruits. Dans la distribution solennelle des prix de cette école, qui a eu lieu le 22 octobre dernier, plusieurs élèves ont été entendus avec plaisir, et ont fait voir les résultats les plus satisfaisans de la méthode du professeur. Les chœurs des divers morceaux ont été exécutés avec un ensemble très remarquable. On cite particulièrement les élèves Olive, Maurel, Bouchet et Puy, comme donnant des espérances pour le chant. Un *gloria* de la composition de M. Barsotti a eu beaucoup de succès; la messe, dont il fait partie, sera exécutée pour la fête de sainte Cécile.

PUBLICATIONS CLASSIQUES.

LE PARFAIT ORGANISTE,

ou Traité complet de l'art de jouer de l'Orgue ;

PAR F.-J. FÉTIS,

Professeur de composition à l'École royale de Musique, Bibliothécaire du même établissement, et Rédacteur de la *Revue musicale.*

PROSPECTUS.

La prospérité des études musicales, et les progrès de l'art, qui en sont les conséquences, sont évidens en France. Toutes les parties de la musique ont reçu parmi nous des améliorations sensibles depuis trente ans; l'orgue seul a trop long-temps été dédaigné par les harmonistes, et l'Ecole française est restée, sous ce rapport, dans un état d'infériorité à l'égard de l'Allemagne. Diverses causes ont contribué à l'anéantissement de toute émulation parmi les organistes français : la principale consiste dans l'absence de moyens d'instruction pour cette spécialité; car il n'y a point de bonnes traditions parmi les organistes français, bien que plusieurs jeunes organistes annoncent d'heureuses dispositions, et même déjà du talent; et l'on ne possède pas un ouvrage passable qui puisse leur servir de guide.

Ces considérations ont déterminé l'auteur de celui que nous annonçons à combler ce vide de l'instruction musicale, et à fournir aux jeunes organistes les moyens de se diriger convenablement dans leurs études. Dans cette vue, il a conçu le plan de son livre sur une échelle étendue, qui embrasse toutes les connaissances néces-

saires à l'organiste, quelle que soit la destination de celui-ci; car il ne suffit pas de posséder seulement l'habitude du plain-chant usité dans telle ou telle localité, d'une certaine manière de le traiter, et des usages de tel ou tel diocèse; il faut qu'un organiste soit également instruit dans toutes les variétés du chant choral, et dans les diverses manières de l'accompagner; il faut qu'il sache approprier son jeu aux ressources de l'orgue qui lui est confié, de manière à en tirer tout le parti possible, soit qu'il ait à sa disposition un instrument de la plus grande dimension, comme un *trente-deux pieds* à cinq ou six claviers, soit qu'il n'ait qu'un positif de *quatre pieds*. Un organiste n'est pas invariablement attaché a la position qu'il occupe; des circonstances imprévues peuvent le transporter dans des provinces où le chant et les usages de l'Eglise soient différens de ceux de la province qu'il quitterait; et dans ce cas, il éprouverait d'assez grands embarras qu'il ne pourrait vaincre qu'à l'aide de beaucoup de patience et de temps.

Il est donc dans l'intérêt des églises, des chantres et des organistes, qu'il existe un répertoire universel, au moyen duquel l'orgue de chaque paroisse puisse être joué convenablement selon l'usage des localités : c'est le but de l'ouvrage que nous annonçons. Il sera divise comme il suit :

Première partie, contenant : 1° Un Traité succinct de la notation du plain-chant, de la constitution de ses tons, et de la transposition de ceux-ci; 2° un Exposé de la construction de l'orgue, et des connaissances que l'organiste doit en avoir, soit pour diriger les facteurs, soit pour l'entretien de l'instrument, soit pour en faire l'épreuve; 3° un Traité du maniement des claviers, des pedales, et du mélange des jeux.

Deuxième partie, divisée en trois sections qui ont toutes rapport au culte catholique. La *première section* contient tout l'office sur le *plain-chant romain*, suivant l'usage de l'Italie, de l'Autriche et de la plus grande partie de la France. La *seconde section* renferme l'office

en *plain-chant romain accompagné*, suivant l'usage du nord de la France, des pays catholiques, et de l'Espagne. La *troisième section* est relative à l'office en *plain-chant parisien*, suivant l'usage de Paris, des départemens limitrophes et de quelques autres parties de la France. Cette seconde partie est terminée par une suite d'offertoires, de fugues, de pièces de différens caractères pour l'Élévation, la Communion, etc., et de Noëls. Ces pièces ont été disposées pour les organistes de tous les degrés de force.

Troisième partie. Celle-ci est relative à l'organiste protestant, et renferme l'art d'accompagner les chorals, et de faire les préludes pour les cantiques et les psaumes, avec l'indication des variétés qui se trouvent dans le chant des rites protestans d'Allemagne, de France, d'Angleterre et de Hollande; le tout terminé par une suite de pièces et de fugues sur des chorals.

La *quatrième partie* contient un choix de pièces des plus grands organistes des Ecoles italienne, allemande et française, depuis le seizième siècle jusqu'à l'époque actuelle, avec des notices sur ces organistes, et des observations sur leur mérite et sur les diverses parties de leurs productions. Le tout sera terminé par un catalogue des meilleurs ouvrages théoriques et pratiques relatifs à l'orgue.

Conditions de la Souscription.

Le prix de la souscription est de 40 francs pour les quatre parties réunies. Le prix marqué de l'ouvrage complet sera de 100 francs.

On peut souscrire pour chaque partie séparée au prix de 10 francs; le prix marqué sera de 25 fr.

On souscrit chez Ignace Pleyel et compagnie, éditeurs de musique et facteurs de pianos du Roi et de S. A. R. Monseigneur le duc d'Orléans, ayant obtenu la médaille d'or en 1827, boulevard Montmartre, à Paris.

ANNONCES.

L'habit ne fait pas le moine, *l'Oracle*, chansonnettes mises en musique par Edouard Brugnière. Prix : 2 fr. *Idem.* avec guitare, 1 fr.

— Fantaisie pour violon principal, avec accompagnement de piano, sur *Pauvres enfans*, chansonnette d'Edouard Bruguière, par le chevalier Lagoanère. Prix : 6 fr.

— *Deux rondos pour guitare seule*, sur deux chansonnettes d'Edouard Bruguère, par Ferd. Carulli. Prix : 6 fr.

Le Souvenir, romance mise en musique par A. Andrade.

Voici le jour, romance à une ou deux voix, mise en musique par le même. Prix : avec piano, 2 fr.; avec guitare, 1 fr.

Paris, chez A. Petibon, éditeur de musique, rue du Bac, n. 3.

— *Manuel de Vocalisation*, ou suite d'exercices et de formules pour former et assouplir la voix, avec accompagnement de piano, par G. Kuhn, professeur à l'école royale de musique. Prix : 12 fr.

Paris, Meissonnier, boulevard Monmartre, n° 25.

Ce recueil utile est une sorte de dictionnaire de tous les traits et des broderies qu'un chanteur peut faire sur les mouvemens radicaux du chant. On n'avait point encore imaginé de rassembler ces traits dans un ordre aussi commode. Nous ne doutons plus du succès que le travail de M. Kuhn obtiendra dans les écoles.

LITTÉRATURE MUSICALE.

1° BIOGRAPHIE W. A. MOZART'S, *nach original briefen, sammlungen alles ueber ihn Geschriebenen, mit Vielen neuen Beylagen*, etc., *von Georg-Nikolaus von Nissen*, etc. (*Biographie de W. A. Mozart*; d'après des lettres originales et des recherches faites dans tous les ouvrages qui ont été écrits sur cet homme célèbre, enrichie de plusieurs gravures, de morceaux de musique et d'un *fac simile*; par Georges-Nicolas de Nissen, conseiller-d'état du roi de Danemarck, chevalier de l'Ordre de Danebrog, etc.; œuvre posthume, publiée par Constance, veuve de Nissen, en premier lieu veuve de Mozart; avec une préface du docteur Fenerstein de Pirna.) Leipsick, 1828, chez Breitkopf et Haertel. Un vol. in-8° de 702 pages.

2° *Anhang zu W. A. Mozart, Biographie*; etc. (Supplément à la *Biographie de W. A. Mozart*). Leipsick, Breitkopf et Haertel. In-8° de 220 pages.

Bien des biographies de Mozart ont été écrites; mais la plupart ne sont que des répétitions des mêmes faits, où la critique n'a eu que peu de part. Malgré les défauts de toutes ces esquisses inexactes ou fautives, le public les a toujours accueillies avec empressement, parce qu'il y a dans la vie d'un grand artiste une sorte d'intérêt ou réel ou romanesque par lequel il se laisse surprendre. Rarement le lecteur qui parcourt un ouvrage de ce genre désire qu'on lui démontre l'authenticité des anecdotes, quand celles-ci ont pour objet un homme de génie dont les ouvrages l'ont ému; il saurait même peu de gré à

quiconque en prouverait la fausseté. En pareil cas, on préfère le roman à l'histoire : toutefois, l'histoire peut avoir l'intérêt du roman, si le héros parle lui-même au lecteur, s'il se met en scène, et s'il se montre tantôt sous les dehors de l'homme du monde, tantôt en déshabillé, comme il ferait devant son valet de chambre ; telle est la cause du succès des Mémoires. Un vie de Mozart, dont tous les faits sont appuyés sur ses lettres ou sur celles de son père, bien qu'elle vint après vingt autres, ne pouvait donc manquer de faire naître une sorte de rumeur dans le monde musical ; la curiosité devait être d'autant plus vive, que ces documens précieux n'avaient point encore vu le jour, et que c'est la compagne, la veuve de Mozart elle-même qui les publie.

Un écrivain allemand, en rendant compte de l'ouvrage mis au jour par madame de Nissen, a dit : « Après toutes les tentatives plus ou moins satisfai- » santes qu'on a faites pour nous donner une bio- » graphie exacte de Mozart, on peut qualifier de » hardie celle qui tend à nous en offrir une nouvelle, » considérée sous un nouvel aspect. Attribuons-la au » désir de quitter la route battue pour pénétrer plus » avant dans les mystères d'une vie dont les résul- » tats toujours beaux font encore nos délices. On ne » peut prétendre à interroger le génie, à décom- » poser ses élémens ; mais on peut remonter à son » principe, suivre ses traces et son développement » fécond et tout-puissant, l'examiner dans toutes » ses transformations, tantôt grandes et majestueuses, » tantôt plus petites et comme se dérobant aux re- » gards : tel est le but de l'ouvrage qui vient de pa- » raître, but qui, jusqu'à ce jour, n'avait pu être » atteint à l'égard de Mozart. »

D'après ce que dit le docteur Feuerstein (Préface, pag. IX), M. de Nissen, qui avait épousé la veuve de Mozart, s'occupait depuis plusieurs années à rassembler les matériaux nécessaires pour la rédac-

tion de la biographie du grand artiste, lorsque la mort vint interrompre le cours de ses recherches le 24 mars 1816. De cet aveu résulte la conviction de deux choses; la première, qu'on doit compter sur l'authenticité des documens qui sont rassemblés dans le volume publié par madame de Nissen; la seconde, que M. de Nissen n'en était encore qu'au classement des matériaux et à la rédaction de quelques notes lorsque la mort vint le surprendre. Ceci explique pourquoi la partie historique qui accompagne les documens est dans un état d'imperfection tel qu'à peine mérite-t-elle le nom de Biographie. Evidemment l'ouvrage dont il s'agit n'était encore qu'un projet, ou du moins qu'un essai informe, qu'une main malhabile a mis en œuvre, ou, si l'on veut, a gâté. Après avoir lu ce volume, on acquiert la preuve qu'une véritable biographie de Mozart est encore à faire : mais aussi, on demeure convaincu qu'avant sa publication, il était impossible d'en écrire une satisfaisante. « Cette » biographie, dit l'écrivain que j'ai déjà cité, peut » être considérée comme le corrigé de toutes celles » qui l'ont précédée; pour justifier cette assertion, » il suffit de rapporter les détails que celle-ci offre » sur la jeunesse de Mozart et sur les premiers voya- » ges qu'il fit avec son père; détails dont la véracité » est prouvée par les lettres, soit du père, soit du » fils, que fait connaître cet ouvrage. »

Cette correspondance précieuse, qui forme la partie intéressante du volume publié par madame de Nissen, peut seule donner une idée du développement précoce du génie immortel à qui l'art musical est tant redevable. Malheureusement elle s'arrête à 1784, et depuis cette époque, où Mozart posait à Vienne les larges bases de sa haute réputation, la nouvelle biographie n'offre plus qu'un intérêt secondaire. Peut-être que M. de Nissen fût parvenu à se procurer de nouveaux documens s'il eût vécu plus long-temps; et nul doute qu'il n'en eût tiré un parti

plus avantageux qu'on n'a fait de ceux qu'il avait rassemblés. Quoi qu'il en soit, nous devons nous estimer heureux de posséder maintenant ceux qui renferme la nouvelle biographie.

En lisant attentivement cet ouvrage, l'intérêt est surtout excité par sa partie positive, c'est-à-dire par les détails donnés par Mozart ou par son père sur les vingt-quatre premières années de sa vie, sur les huit voyages que, dans cet espace de temps il fit avec son père à Munich, à Vienne, à Paris, à Londres, en Hollande, à Rome et à Milan, depuis le mois de janvier 1762, jusqu'en décembre 1774; enfin sur le neuvième voyage qu'il fit avec sa mère à Paris, au mois de septembre 1777. Viennent ensuite des détails sur le séjour que Mozart fit à Munich et à Vienne (depuis le mois de novembre 1780), des considérations sur l'époque de sa splendeur, sur ses productions, son mariage, ses voyages postérieurs, son séjour à Prague et enfin sa mort. Toute cette dernière partie est renfermée dans les pag. 437 à 621. Un morceau détaché où Mozart est considéré comme homme et comme artiste, commence à la pag. 620, et termine le volume.

L'histoire de la première époque, c'est-à-dire des voyages que Mozart enfant fit avec son père, est retracée dans une suite de lettres adressées par ce dernier à M. Hagenauer, à Salzbourg, et à madame Mozart. A dater du voyage d'Italie (en 1769), on trouve les lettres que le jeune Mozart écrivait à sa mère et à sa sœur. Viennent ensuite les lettres qu'il écrivit à son père, pendant son voyage à Paris (en 1777) et à son retour. Elles embrassent son séjour à Munich, à Vienne (1781), et se terminent au mois de juin 1784. Malheureusement, passé cette époque, il n'existe plus une seule ligne écrite de la main du grand artiste, ce qui est d'autant plus fâcheux, que cette partie de sa vie, qui est la plus brillante, serait la plus intéressante à connaître d'une manière posi-

tive, sous le double rapport de l'art et du génie de l'artiste.

Les détails que donne la nouvelle biographie sur les premières années de Mozart, ne nous apprennent presque rien qui ne fût connu auparavant. Toutefois, on y trouve un document précieux, ignoré jusqu'ici, qui en dit plus que ne pourraient le faire les détails les plus circonstanciés. Il consiste dans une suite de petites compositions écrites par le grand homme, (qui pourrait le croire?) dans sa quatrième année. Les neuf premiers morceaux sont des menuets forts simples; mais le dixième est un *allegro* en mesure à 3/8, où l'on remarque avec étonnement la rapidité des progrès de ce génie qui, par une merveille non moins étonnante, ne s'est pas éteint avant l'âge. Un phénomène non moins extraordinaire, est la passion et l'aptitude que Mozart montra pour les mathémathiques dans le même temps où son génie se développait avec tant d'énergie sous le rapport de l'art musical.

Léopold Mozart devina de bonne heure le génie de son fils, et prédit qu'il serait un grand homme. Beaucoup de pères pensent comme lui de leurs enfans, mais tous ne rencontrent pas si juste. En attendant que sa prédiction fut accomplie, il voulut tirer parti de l'enfant extraordinaire pour sa fortune, et il se mit à voyager avec son fils et sa fille. Il n'existe point de lettres sur le premier voyage qu'il fit à Munich, au mois de janvier 1762; son fils était alors âgé de six ans moins quelques mois. La correspondance commence au second voyage qu'il entreprit au mois de septembre de la même année pour se rendre dans la capitale de l'Autriche. C'est à partir de cette époque que Mozart commença d'étonner toute l'Europe comme pianiste et comme improvisateur. Les lettres de son père sont remplies de détails intéressans sur ce sujet. La gloire de son fils émeut sans doute l'amour paternel de Léopold Mozart; mais

on est fâché de le voir encore plus occupé d'argent, et de l'entendre revenir sans cesse sur ce sujet dans ses lettres. Dès ses premiers pas, cette idée dominante se manifeste dans divers passages de sa correspondance. Recueillant partout une ample moisson d'éloges et d'exclamations admiratives, il ne trouvait pas toujours que la recette pécuniaire répondit à ses vues; il ne manque jamais de noter cette circonstance. Par exemple, dans le voyage qu'il fit avec ses enfans, en 1763, pour visiter Mayence, Francfort, Coblentz, Bonn, La Haye et Bruxelles, il écrivait à sa femme sur le succès que son fils et sa fille venaient d'obtenir auprès de la sœur du roi de Prusse, et il s'exprimait ainsi : « La princesse Amélie, sœur du » roi de Prusse, se trouvait à la vérité à La Haye, » mais elle s'y trouvait sans argent. Si tous les bai- » sers qu'elle prodiguait à mes enfans avaient pu se » transformer en bons louis d'or, nous n'aurions pas » à nous plaindre; le malheur est que les aubergis- » tes ni les maîtres de poste ne veulent pas se payer » en baisers. » La nécessité portait sans doute l'esprit de Léopold Mozart à ces considérations matérielles, malgré son amour pour un art qu'il cultivait avec distinction; néanmoins on se fatigue de cette énumération continuelle de cadeaux et de gratifications.

Après avoir visité les bords du Rhin et les Pays-Bas, la famille Mozart se rendit à Paris, où elle arriva le 18 novembre 1763. Son séjour dans cette ville fut d'environ cinq mois. Ce fut là que les triomphes du jeune Wolfgang Amédée eurent un éclat qui réjaillit dans toute l'Europe, et lui préparèrent une suite de succès non interrompus. On trouve dans la correspondance de Grimm, une lettre qui peint bien l'effet que produisit dans le monde ce prodige musical. Cette lettre est traduite en partie dans la nouvelle biographie. A l'époque où il arriva à Paris, Mozart avait sept ans. Il y composa deux ou-

vres de six sonates, qu'il dédia, l'un à madame Victoire, fille de Louis XV, l'autre à la comtesse de Tessé, qui avait pris la famille Mozart sous sa protection, et qui avait procuré au jeune compositeur l'occasion de se faire entendre sur l'orgue de Versailles devant le roi et madame de Pompadour. Les lettres de Léopold Mozart sont remplies de détails sur cette époque intéressante de la vie de son fils. L'une d'elles est surtout remarquable par les anecdotes sur la corruption de la haute société, sur la cour de Louis XV, son admission au grand couvert, le premier janvier 1764, etc. Les louis d'or n'y sont point oubliés, non plus que les messes qu'on chantait à Salzbourg pour la conservation de ses enfans.

Les années s'écoulent lentement dans la Vie de Mozart, et les progrès de son génie marchent à pas de géant; quelques mois après son arrivée à Paris, on le trouve à Londres, où il se fait entendre à la cour. Pendant une maladie dangereuse de son père, il y composa sa première symphonie à grand orchestre; et cependant il n'était âgé que de huit ans; il y fit paraître aussi son troisième œuvre de six sonates pour le piano. On trouve dans la nouvelle Biographie la traduction d'une lettre de Daines Barrington, qui fut insérée en 1770, dans les *Transactions philosophiques;* on y voit que le talent de Mozart, comme organiste, était encore plus étonnant que celui qu'il possédait sur le piano. L'auteur de cette lettre exalte surtout le mérite de ses improvisations, riches d'idées et de nouveauté. « Sous ce rapport, dit-il, Mozart peut être comparé à Haendel ». Ce fut dans cette même année 1764, que cet enfant extraordinaire composa son premier morceau de piano à quatre mains; il est l'inventeur de ce genre. Jusqu'alors on n'avait entendu aucune sonate à quatre mains.

Deux lettres intéressantes, de Mozart le père, sont datées de La Haye, au mois de juin 1765. Il retournait alors en Allemagne, lorsque ses deux enfans

tombèrent si dangereusement malades qu'ils furent aux portes du tombeau.

Après plusieurs voyages qui remplirent les années 1765 et 1766, la famille Mozart retourna à Vienne au mois de janvier 1767; là, le jeune compositeur écrivit, d'après l'ordre de l'empereur, son premier opéra intitulé *la Finta semplice*; il avait alors onze ans! Quelques contrariétés dégoûtèrent ensuite Léopold Mozart du séjour de Vienne, et il prit le parti de retourner à Salzbourg. Il passa dans cette ville toute l'année 1769, et y employa ce temps à perfectionner l'éducation musicale de son fils. Jusques-là, celui-ci avait toujours travaillé à l'étude de l'harmonie et du contrepoint, malgré les embarras des voyages multipliés; mais dans le cours de cette année; les études devinrent encore plus sévères. Il en recueillit les fruits par cette facilité de style, de cette pureté d'harmonie qui, depuis cette époque, se fait remarquer dans tous ses ouvrages. Dans cette même année 1769, il écrivit sa première messe, qui est, je crois, celle que M. Porro a publiée à Paris, en *fa*, à quatre voix, avec deux violons, alto et basse d'accompagnement.

Frappé des talens prodigieux du jeune Mozart, le prince souverain de Salzbourg lui conféra le titre de maître de ses concerts : c'était la première fois qu'on voyait un directeur de musique âgé de treize ans; mais il en est beaucoup de plus âgés qui ne sont pas aussi dignes de ce titre qu'il l'était déjà.

Depuis long-temps, Léopold Mozart avait résolu de visiter l'Italie avec son fils; il exécuta son projet vers la fin de 1769, et quitta Salzbourg dans les derniers jours du mois de décembre. Cette fois il ne prit avec lui que son fils, et il laissa sa fille près de sa femme. C'est à dater de ce voyage que commence la correspondance de Mozart avec sa sœur et sa mère. Cette partie de la nouvelle biographie est la plus in-

téressante ; non que le style épistolaire du grand musicien soit de nature à donner une idée de son génie ; car ses lettres sont enfantines, quelquefois même niaises ; mais il y règne une candeur qui y répand de l'intérêt. Dans un prochain article, nous donnerons la traduction de quelques-unes de ces lettres, avec les premiers essais de sa composition.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE DE L'OPERA-COMIQUE.

Première représentation du DILETTANTE D'AVIGNON, *opéra comique en un acte, paroles de feu* HOFFMANN, *musique de* M. HALEVY.

Si je ne me trompe, un des plaisirs les plus vifs de la nation française est de disputer sur ses plaisirs ; il est du moins certain que, malgré sa réputation de légèreté et d'indifférence, elle se distingue entre les autres nations de l'Europe par sa patience à discuter sérieusement de futiles questions. Il n'en est point qui ait été plus controversée que la prééminence de la musique italienne sur la française, ou de celle-ci sur l'autre. Ce qu'il y a de plaisant, c'est que les antagonistes de la musique italienne ont toujours fini par défendre avec chaleur ce qui avait été attaqué autrefois avec acharnement, et pour prendre pour de la musique française, la vieille musique italienne, que leurs pères avaient accablée de leurs sarcasmes. Ceci est une histoire qu'il faut que je vous conte.

« Je ne sais si l'on peut dire qu'il y avait une musique française quand le cardinal Mazarin fit venir à Paris des chanteurs Italiens, qui y firent entendre les premiers opéras qui eussent été joués en France; la musique de ceux-ci avait été composée par Cavalli et d'autres maîtres Italiens. Cambert prit exemple de ces musiciens, et se modela d'après eux. Vint ensuite Lully, Florentin, tout imbu des mélodies de Carissimi et des formes de ses récitatifs. En homme habile, il appliqua ce style ultramontain à la douce poésie de Quinault, et l'opéra français prit naissance aux dépens de l'italien. Personne ne se douta de cet emprunt, et il fut bien convenu que la musique de Lully était de la musique française, peut s'en fallut qu'on ne le prit lui-même pour un Français.

Tandis que la musique en était encore en France au point où Carissimi l'avait laissé, Alexandre Scarlati lui avait fait faire d'immenses progrès. Certain abbé Raguenet, charmé par les ouvrages de ce maître, se mit en tête de démontrer la supériorité de sa musique sur celle de Lully, et de convertir ses compatriotes; ce qu'il entreprit de faire dans un livre qu'il intitula *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, Paris, 1702, in-12. Ce fut le signal de la première dispute qui s'éleva à ce sujet. D'amères critiques furent faites de l'écrit de Raguenet, et peu s'en fallut qu'on ne le présenta comme un mauvais citoyen, pour avoir osé médire de la musique de son pays. L'un des adversaires les plus passionnés du pauvre abbé, fut Le Cerf de la Vieuville de Frencuse, qui écrivit une lourde et volumineuse *comparaison de la musique française et de la musique italienne*. Bruxelles, 1705, 2 vol in-12. Raguenet répondit par une *défense du parallèle*; enfin il ne manqua rien pour que cette dispute eut tout l'éclat possible. Le résultat fut que la musique italienne continua de se perfectionner,

et que la française resta ce qu'elle était pendant plus de quarante ans.

Or, il arriva qu'un jour (c'était en 1754), une petite troupe de chanteurs Italiens assez médiocres, vint essayer de jouer sur le théâtre de l'opéra, des intermèdes de Pergolèse, de Leo, et de quelques autres. Grande fut la rumeur que fit naître cette nouveauté. Tout médiocres qu'ils étaient, ces chanteurs pouvaient passer pour des virtuoses en comparaison de nos braillards de lutrin; et, bien que la musique qu'ils chantaient ne fût pas exempte de défauts, elle était incomparablement plus vive et plus mélodieuse que celle de nos opéras; Rousseau, Grimm, et tous les beaux esprits prirent parti pour cette musique et ces chanteurs; et d'un autre côté, une foule de vieux amateurs se rangèrent sous les bannières de la musique française. On sait quel bruit firent la *lettre sur la mumisique française*, et les mille brochures auxquelles elle donna lieu. Le parti Gaulois triompha des chanteurs de l'Italie, mais non de la musique : les uns furent chassés, mais l'autre s'impatronisa à l'Opéra-Comique; et peu d'années s'écoulèrent avant que les spectateurs français se persuadassent que cette musique était de la musique française, et qu'ils la prissent sous leur protection. Cette prétendue musique française se composait pour la plus grande partie d'opéras ou de morceaux traduits de l'italien. D'Auvergne, Desbrosses, Blaise et Kohaut, ne firent qu'en imiter le style : Duni, qui vint ensuite composer beaucoup d'opéras comiques originaux, était de Naples, et condisciple de Pergolèse. Après tous les débats qui avaient eu tant d'éclat en 1754, sa musique devint à la mode, et il fut convenu que Duni était un compositeur français.

Toutes les discussions sur les défauts ou les qualités de la musique française se renouvelèrent à propos de la dispute qui s'éleva entre les partisans de Piccini et

ceux de Gluck, car on avait fini par se persuader aussi que la musique de celui-ci était de la musique française, bien qu'il fut Allemand, et que ses opéras *d'Alceste* et *d'Orphée*, eussent été traduits de l'Italien. La querelle venait encore de ce que la musique avait fait d'immenses progrès en Italie entre les mains de Logroscino, de Galuppi, de Jomelli et de Picinni, tandis que l'ancienne musique italienne était réellement devenue française en restant stationnaire. Après avoir écrit beaucoup de brochures, de pamphlets et d'articles de journeaux, on finit par s'entendre, ou du moins par se lasser de disputer, et les grands *aria* de *Roland* et de *Didon*, dont on s'était moqué, s'impatronisèrent dans la musique française, comme il en avait été de tout temps. Remarquez, au reste, que ce furent toujours des gens de lettres qui disputèrent en France sur la musique, dont ils ne connaissaient pas les premiers élémens.

La naturalisation de la musique de Piccinni, datait de la jeunesse d'Hoffmann, homme de lettres aussi, et de plus homme d'esprit, d'une instruction rare, et d'un caractère fort honorable. Il est ordinaire qu'on se rappelle avec plaisir tout ce qui tient au temps le plus heureux de la vie; mais Hoffmann, plus qu'un autre, tenait aux souvenirs de sa jeunesse, et se persuadait que les choses avaient dégénérées depuis lors. Sa musique *d'Armide*, de *Didon*, lui rappelait madame St.-Huberti; et Mme St.-Huberti lui rapelait ses beaux jours. De là son antipathie pour toute musique faite autrement que celle de *Didon* ou *d'Armide*. D'ailleurs, en sa qualité d'homme de lettres, il voulait que la musique fût la très-humble servante des paroles; voilà pourquoi Grétry luisemblait le modèle que tout musicien devait se proposer pour le genre de l'opéra-comique. Les *bouffons* (c'est ainsi qu'on appelait les troupes de chanteurs Italiens) de 1789 avaient allumé sa bile, et celle-ci ne s'était point calmée depuis ce temps. En vain des prodiges de talent comme Mau-

dini, Viganoni, et madame Morichelli avaient-ils prêté le charme d'une exécution parfaite aux délicieuses compositions de Cimarosa et de Paisiello ; Hoffman était resté ferme dans son opinion, car Hoffmann ne revenait point sur celles qu'il avait adoptées. Complètement étranger aux progrès que la musique italienne avait fait depuis cette époque, il n'avait plus voulu en entendre, et avait continué d'en médire. Lorsqu'on lui objectait qu'il ne la connaissait pas, il répondait plaisamment qu'il devinait ce que c'était. Fatigué de n'avoir que ses amis pour confidens de son opinion, il voulut la mettre au grand jour, et composa contre l'objet de son aversion une satyre dramatique, qui ne vit point le jour de son temps, et qui vient d'apparaître sur la scène de l'opéra-comique, sous le titre du *Dilettante d'Avignon*, après avoir été arrangée par M. Léon Halevy.

Un essai du même genre, erreur d'un grand musicien, avait déjà été fait sur le même théâtre ; mais avec cette différence, que l'*Irato* avait été donné sous le nom d'un compositeur Italien, à la première représentation. Les habitués de l'Opéra-Comique n'étaient pas forts instruits en musique ; ils furent dupes de la mystification qu'on leur avait faite, et s'en réjouirent ensuite beaucoup. Il est cependant vraisemblable que Méhul n'aurait pas pris la peine de se moquer de la musique italienne, si les chants de Paisieillo, de Guglielmi et de Cimarosa eussent été de l'espèce de ceux de l'*Irato*.

Il n'était point dans l'esprit d'Hoffmann de traiter la musique italienne d'une manière si douce ; il ne voulait point charger le musicien du soin des épigrammes, et lui-même voulut porter les coups. Pour cela, voici comme il fit sa pièce.

M. Maisonneuve, riche habitant d'Avignon, espèce de Mélomane, s'est fait directeur de spectacles par

amour pour la musique. Deux troupes, l'une d'opéra italien, l'autre d'opéra comique français, jouent alternativement sur son théâtre; mais M. Maisonneuve, enthousiaste de l'Italie, comme M. Dormeuil, des *Voitures versées*, l'est de tout ce qui vient de Paris; M. Maisonneuve, dis-je, n'admire que la musique italienne, et néglige un peu son opéra français. Il ne sait pas un mot d'italien, mais il n'en est pas moins entêté des beautés de cette langue : il a même italianisé son nom, et se fait appeler M. *Casa Nova*. Sa fille et sa nièce chantent et jouent l'opéra. Un jeune compositeur, élève du Conservatoire, nommé Dubreuil, est amoureux de la fille de M. Casa Nova et en est aimé. Il n'imagine rien de mieux, pour se faire agréer du père, que de se transformer en chanteur italien, et de se présenter pour remplir la place vacante de tenore. Tout est préparé pour l'entendre et presque toute la pièce roule sur son audition. La scène représente le foyer de la salle de spectacle de M. Casa Nova; on y répète des morceaux d'opéra, et presque toute la musique du *dillettante* est précédée de la froide annonce qu'on va chanter. Dubreuil, sous le nom *d'il signor Imbroglio*, arrive, se fait entendre comme chanteur et comme compositeur, charme les oreilles de son beau-père futur, et finit par lui faire avouer que la musique française vaut bien l'italienne. Probablement Hoffman avait conclu que celle-ci est fort ridicule, et que la française est seule bonne; mais M. Léon Halevy a voulu lui sauver ce ridicule, aux risques de l'affaiblir un peu.

Il est évident qu'il n'y a point de pièce dans ce canevas; ce n'est qu'un cadre à quolibets contre les compositeurs et les chanteurs italiens; quolibets qui auraient été fort bien accueillis il y a vingt ans, mais qui ne signifient plus rien aujourd'hui, même pour des habitués d'opéra-comique; car la question est maintenant jugée. Le posthume a protégé l'œuvre d'Hoffmann; le public a voulu honorer la mémoire

d'un homme qui a travaillé long-temps pour ses plaisirs, et n'a point repoussé une boutade sans conséquence. D'ailleurs, une musique fort agréable plaidait en faveur du *poëme*; cette musique est de M. F. Halevy, frère de celui qui a arrangé le *Libretto*.

Ce n'est pas un petit mérite que d'avoir composé de jolies choses sur un ouvrage où il ne se trouve presque pas un morceau motivé par quelque situation dramatique. Il était autrefois d'usage parmi nous de reprocher aux italiens de ne faire que de la musique de concert; c'est sans doute le même préjugé qui a conduit l'auteur du *Dilletante d'Avignon* à ne donner à son musicien que des morceaux qui doivent se chanter le papier à la main. S'il en était ainsi dans les opéras italiens, Hoffmann aurait eu raison de se moquer, car rien n'est plus froid ni plus antimusical. Quel que soit le talent de M. Halevy, il n'a pu triompher complètement de situations si défavorables; il l'a senti, et a voulu du moins montrer de quoi il est capable dans quelques morceaux où il était moins gêné. Son ouverture est charmante. Elle commence par une introduction lente du meilleur goût, dont l'instrumentation est élégante et neuve. L'*allegro* renferme des mélodies agréables disposées avec habileté et bien instrumentées. Une introduction à l'italienne commence la pièce: La coupe en est bonne; peut-être aurait-on pu désirer un peu plus de nouveauté dans ses motifs; mais, telle qu'elle est, elle fait un bon effet. Cette introduction est suivie d'un duo chanté par mesdames Casimir et Monsel, dont le thème principal est joli, mais qui me paraît avoir le défaut d'être un peu écourté. Un autre duo, chanté par Ponchard et madame Casimir, m'a paru languissant et vague. C'est un de ces morceaux de chant fait seulement pour chanter, et dont l'effet manque toujours de chaleur. La plupart des compositeurs ont échoué contre cet écueil; je ne connais

que monsieur Paer qui ait triomphé complétement de cette difficulté dans son charmant duo du *Maître de chapelle*. Des couplets chantés par Boulard ont eu peu de succès; ils en auraient eu d'avantage s'ils eussent été mieux chantés. La froideur que le public avait manifestée pendant les premiers morceaux s'est dissipée dès la ritournelle d'un morceau d'ensemble syllabique et bien rhythmé qui commence par ces paroles : *vive l'Italie*. La conduite de ce morceau est heureuse, et la modulation en est recherchée sans être tourmentée. Peut-être pourrait-on désirer un peu plus de nouveauté dans le motif principal, mais tel qu'il est, cet ensemble, ou si l'on veut ce chœur, a un caractère de verve qui est toujours de bon aloi dans la musique dramatique.

Un morceau qui est, je ne sais pourquoi, nommé dans la pièce *duo à trois voix*, a eu du succès, quoiqu'un peu long et diffus. Le chant en est facile et bien disposé pour les voix. C'est aussi une pièce de concert qui se chante la musique à la main, et qui, conséquemment, est privée de dramatique. M. Halevy y fait tout ce qu'on pouvait attendre d'un musicien habile.

Dans le dessein de montrer que les compositeurs italiens ne brillent que parce qu'ils écrivent ordinairement sur des paroles qui ne signifièrent rien, Hoffmann a donné à son musicien, pour thème d'une espèce de finale, ces vers si célèbres et si ridicules de Mallebranche :

> Il fait en ce beau jour le plus beau temps du monde
> Pour aller à cheval sur la terre et sur l'onde.

Il est certain que beaucoup de finales italiens sont faits sur des paroles qui ne sont guères plus raisonnables ; mais les grands musiciens qu'à produit l'Italie, ont fait souvent oublier ces sottises à force de beautés ; monsieur Halevy a plus suivi leur exemple en

cette circonstance que son poète ne l'aurait peut-être désiré, car il fait aussi de belle musique sur les stupides hémistiches du philosophe. Après une introduction en canon à la manière de Rossini, il a réuni ses voix dans de belles masses d'harmonie, et a fini par un mouvement vif fort comique, dans lequel il a introduit l'air populaire : *Malborough s'en va-t-en guerre*, pour achever la carricature.

D'après ce que je viens de dire, on voit que si la nouvelle production de M. Halevy n'est pas exempte de défauts, il faut en accuser principalement le sujet et la coupe du pâle *libretto* qu'il avait à mettre en musique. Dès qu'il a trouvé occasion de déployer son talent, il l'a saisie en homme habile.

Il me reste à parler de l'exécution : malheureusement ce n'est jamais pour moi une occasion de donner des éloges, et ce n'est pas ma faute. Madame Casimir, assez sérieusement indisposée, n'a pu tirer de sa jolie voix tout le parti qu'elle aurait voulu. J'aurais désiré, moi, qu'elle n'eût point entrepris de faire certaines gammes chromatiques qui ne sont que des charges peu plaisantes pour les oreilles d'un musicien : quand on est malade, il faut se mettre au régime. Mademoiselle Monsel a fait quelques progrès dont il faut lui tenir compte : elle a remplacé dans l'ouvrage madame Rigaut, qu'une indisposition éloigne du théâtre. Ponchard a bien chanté, quoique la position et le caractère des morceaux ne fussent pas favorables au genre de son talent ; Boulard a fait, comme à l'ordinaire, la grosse voix sans timbre. Quant à Fargueil, qui jouait le rôle du *dilettante*, il n'a pas même imité le *buffo non cantante* du *Fanatico per la Musica*, car, prudemment, il n'a point fait entendre un son. Malheureusement, les choristes ne l'ont pas imité ; ils en ont fait entendre, eux, et les plus faux possibles dans le joli chœur de l'introduction. Ils ont mieux dit dans les deux autres morceaux d'ensemble.

FÉTIS.

— Quelques journaux ont annoncé que madame Pasta est engagée au théâtre Italien de Londres, ce qui était difficile à comprendre, madame Méric-Lalande ayant un engagement de *prima Donna assoluta* pour ce théâtre; mais l'engagement de cette cantatrice avec Barbaja ne finit qu'au mois d'avril prochain, en sorte que jusques-là, M. Laporte, directeur du théâtre du roi, ne savait comment organiser son spectacle. C'est cette difficulté qui l'a déterminé à faire pour ses souscripteurs de loges un sacrifice onéreux.

— L'un des chefs-d'œuvres de Mozart, *Don Juan*, devait être joué lundi prochain au Théâtre Italien; les vrais amateurs avaient frémi de plaisir à l'idée d'entendre cette musique délicieuse, exécutée avec un ensemble qu'elle n'a point encore eue à Paris. Garcia (*Don Giovanni*), Bordogni (*Don Ottavio*), Santini (*Leporello*), Graziani (*Masetto*), madame Malibran (*Zerlina*), mademoiselle Sontag (*Donna Anna*), et mademoiselle Heinefetter (*Donna Elvira*)! Quel ensemble, quelle perfection ne doit-on pas en attendre? Malheureusement l'époque de cette représentation si désirée est devenue problématique, car mademoiselle Sontag a un enrouement obstiné; madame Malibran est enrhumée; et mademoiselle Heinefetter a des sangsues à la gorge.

— Le célèbre pianiste Hummel arrivera à Paris au mois de mars, et de là se rendra à Londres, où il passera la saison.

Il n'est aucun amateur qui ne se rappelle la vive sensation que produisit ce virtuose lors de son séjour à Paris, en 1825. Exécutant de premier ordre, compositeur distingué, improvisateur extraordinaire, tant de qualités réunies doivent lui assurer, à Londres, des succès aussi brillans que ceux qu'il a obtenus dans la capitale de la France et dans toutes les villes où il s'est fait entendre.

— M. Nicolas Vaccaj, compositeur dramatique, et M. Antoine Ambrosi, chanteur italien, sont arrivés à Paris depuis quelques jours. M. Vaccaj, né en 1791, à Tolentino, près de Pesaro, a étudié le contrepoint sous la direction de M. Janaconi, l'un des examinateurs de la chapelle de saint Pierre à Rome, et le style idéal sous Paisiello, dont il est le dernier élève. Son premier opéra, *Malvina*, fut représenté à Venise en 1815. Ses principaux ouvrages, depuis cette époque, sont *Pietro il grande*, à Parme, en 1824, *la Pastorella feudataria*, en 1825, à Turin, *Zadig e Astartea*, au théâtre Saint-Charles de Naples, dans la même année, *Giullietta e Romeo*, à Milan, et enfin *Bianca di Messina*, à Turin, en 1826. M. Ambrosi a joué d'origine le *Podesta* dans la *Gazza Ladra*, à Milan, en 1817.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Weimar, 31 *octobre*. *Obstupui steteruntque comæ, vox faucibus hæsit!* Nous aussi, nous avons entendu Paganini. Il a donné hier au théâtre de la cour, avec l'assistance de notre excellent Hummel, un concert auquel étaient venus une foule d'étrangers. La salle était comble, quoique les prix fussent doublés. Il a joué son concerto en mi b majeur en trois parties; la sonate militaire sur la quatrième corde, et ses variations sur l'air *Nel cor più non mi sento.* Les applaudissemens de notre public, ordinairement si réservé, éclatèrent comme un orage; les gens les plus calmes étaient électrisés; notre enthousiasme n'était pas seulement excité par un jeu sûr, léger et facile à un degré qui nous était inconnu, par son originalité si grande, mais aussi par le charme de

ses compositions. Paganini nous a quitté ce matin ; il est parti pour Erfurth, où il donne dès ce soir un concert. Beaucoup d'habitans de notre ville y ont retenu des places, et l'y ont suivi pour ne pas perdre l'occasion de l'entendre encore une fois.

Nous avons eu ces jours derniers le plaisir d'entendre aussi le flûtiste Fürstenan, qui était venu de Dresde pour donner un concert.

Un jeune ténor nommé Bauché, a débuté avec succès dans les rôles de Georges Brown, de la *Dame blanche*, et de La France, de la *Maisonnette dans les bois.* Il serait à désirer qu'on l'engageât. On nous promet pour la fin de novembre une jouissance bien vive : mademoiselle Sontag doit arriver vers cette époque pour donner quatre représentations.

Berlin, *4 novembre.* Pas de nouveautés musicales à nos théâtres, seulement quelques artistes voyageurs.

Ainsi, M. Strohmeyer, première basse chantante, a paru dans plusieurs rôles dont il a terminé la série par Osmin de *Belmonte et Constauza*, et par le porteur d'eau des *Deux Journées.* Ce chanteur possède de superbes moyens, et sait les faire valoir ; mais il resterait beaucoup à faire sous ce dernier rapport. Nous avons vu aussi mademoiselle Greis de Vienne, qui s'est fait entendre à Paris lors des représentations de la troupe allemande. On trouve ici, comme à Paris, que la voix de cette jeune personne baise quelquefois d'une manière peu agréable, mais on lui a tenu compte de sa grâce et de la beauté de sa méthode. En somme, elle a obtenu du succès.

Deux concerts de musique religieuse ont signalé la fin du mois dernier. Tous les deux étaient au bénéfice de fondations charitables. Le premier, qui ne se composait que de morceaux *a capella*, a été donné par l'académie de chant de Zelter. Dans le second,

organisé par la réunion de chant de Hansmann, on a exécuté pour la première fois une cantate intitulée *Die Würde der Toene (La Majesté de la Musique)*, mise en musique par un jeune homme, M. Julius Schneider. On n'y trouve pas une grande somme d'originalité, qualité qu'on ne peut guère demander à un débutant, mais on y remarque une disposition agréable dans les chœurs et dans les morceaux fugués. Les voix y sont bien traitées, ainsi que l'instrumentation dans laquelle aucun des effets désirés n'a été manqué. La manière du jeune musicien n'est calquée sur aucune de celles qui sont à la mode ; ce serait tout au plus si l'on y pourrait reconnaître une imitation de celle d'Haydn. Ce concert était le vingt-septième que la société chantante avait donné depuis sa fondation en 1815. Le soir, on se réunit dans un banquet où l'on offrit au vénérable fondateur un vase d'argent. On lui adressa des vers ; on chanta en chœur à sa louange, et un bal termina la journée.

Munich 31 octobre. On a donné hier la première représentation d'un opéra intitulé *l'Untersberg*. Le sujet est fondé sur les traditions romantiques et populaires dont ce lieu est l'objet. La musique est du baron de Poissl : presque tous les morceaux en furent reçus avec transport, et l'on fit recommencer l'ouverture. L'auteur du poëme n'a pas été nommé ; mais on a cru reconnaître, à la tendance lyrique du style, un auguste personnage qui se délasse par la culture des arts, des ennuis et des fatigues d'un haut rang. La mise en scène est fort belle ; on a particulièrement remarqué une décoration où les grottes de *l'Untersberg* sont éclairées. L'exécution a été fort convenable. Les principaux rôles étaient confiés à Mlle Schechner et à MM. Loehle et Pellegrini qui furent redemandés.

Bruxelles. Un nouvel ouvrage qui vient d'être représenté sur le théâtre de Bruxelles n'a point obtenu de succès. La musique qui a été composée par le

chef d'orchestre, a semblé totalement dépourvue de mélodie et de talent; afin de réparer cet échec, le directeur monte le *Guillaume Tell* de Rossini; mais la difficulté d'exécuter cette partition d'une manière convenable, fait croire que cet ouvrage ne sera pas représenté d'ici à peu de temps.

— Le 31 octobre dernier, on a donné au grand théâtre de *La Scala*, à Milan, la première représentation de *Giovanna Shore*, mélodrame sérieux, dont le libretto a été écrit par Felice Romani, l'un des meilleurs poètes d'opéras de l'époque actuelle, et dont la musique a été composée par le maestro *Carlo Conti d'Arpino*, élève de Zingarelli. La poésie de cet ouvrage est en général fort belle et fort harmonieuse. Quand à l'intérêt dramatique, il est peut-être un peu âpre pour la musique. La conduite de la pièce est une imitation de la tragédie anglaise de Rowe. Le compositeur s'est éloigné des formes de l'école actuelle, ce qui n'est pas un mal; mais d'après ce que nous apprenons, il s'est rapproché de la manière de son maître, et du système d'instrumentation de l'ancienne école de Naples, et cela a paru manquer de couleur et de force. Le public est maintenant façonné au bruit; il serait difficile de le ramener en arrière. Les morceaux de son ouvrage, qui ont été écoutés avec le plus de plaisir sont: l'air de sortie de *Jeanne Shore* au premier acte; le duo entre ce personnage et Richard au second; et un quartetto entre *Richard*, *Jeanne*, *Hasting* et *Buckingham*.

Sous le rapport de l'exécution, cet opéra n'a rien laissé à désirer, car les principaux rôles étaient confiés à madame Merio-Lalande, Rubini, Biondini et Tamburini. Les chœurs et l'orchestre ont parfaitement secondé ces virtuoses. Les décorations de Sanquirico ont complетté la beauté du spectacle.

PUBLICATIONS CLASSIQUES.

TRAITÉ DE L'ACCOMPAGNEMENT DE LA PARTITION, sur le piano ou l'orgue, par T. J. FÉTIS, professeur de composition à l'Ecole royale de Musique, etc. Prix : 12 fr. A Paris, chez J. Pleyel et Compagnie, éditeurs de musique, fabricans de pianos, etc., boulevart Montmartre.

L'art d'accompagner au piano la musique de chant fut long-temps borné à l'étude de l'harmonie, qu'on appelait alors la *basse continue*. Plus tard, l'instrumentation ayant pris plus d'importance, et étant devenue non-seulement le soutien des voix, mais une partie essentielle de l'effet de la musique, il a fallu essayer d'en reproduire l'effet par les instrumens à clavier, lorsqu'on n'avait point un orchestre à sa disposition. Cet art devint plus difficile; et comme on n'a jamais décrit les procédés par lesquels on l'acquiert, il en est résulté qu'il est resté une sorte de mystère connu seulement de quelques artistes. De là la nécessité de toutes les partitions réduites pour le piano qui ont eu tant de vogue dans ces derniers temps.

Mais, outre que ces partitions ne sont pas toujours arrangées avec le soin convenable pour reproduire sur le piano l'effet de l'instrumentation, autant que le permet la nature du piano, il est beaucoup de morceaux délicieux, dans les œuvres des grands-maîtres italiens, français et allemands, qui n'ont point été arrangés pour le piano, et dont les amateurs sont privés, faute d'instruction nécessaire pour apprendre à lire une grande partition, et l'arranger

spontanément sur le clavier. C'est pour remplir cette lacune de l'instruction musicale, que l'auteur de l'ouvrage que nous annonçons s'est décidé à l'écrire. Evitant les développemens scientifiques qui auraient pu effrayer les amateurs sans être d'une utilité réelle, il s'est borné à indiquer des méthodes pour diriger les yeux sur une partition, pour y discerner ce qui est de nature à faire de l'effet sur le piano, et pour en coordonner l'arrangement avec l'exécution des doigts. Il y a ajouté des considérations sur le style des divers genres d'accompagnemens, et sur la nécessité de ne point les confondre. Tout cela, y compris les exemples et les fragmens de partition, est renfermé dans 47 pages d'impression. Il était difficile d'être plus concis.

ANNONCES.

Nouvelles publications, faites par Pacini, *éditeur des Opéras de* Rossini, *boulevard Italien, N°* 11.

Première suite d'*Etudes pour le Piano*, par Schmitt, nouvelle édition. Prix : 12 fr.

— Divertissement brillant et facile, par Czerni ; opéra 209. Prix : 6 fr.

— *Vorrei da lacci Sciogliere*, romanza di Bennati. T. Prix : 3 fr.

— *D'un padre non Senti*, quatuor de la *donna Caritea.* Prix : 6 fr.

— Duo de *Medea*, de Mayer ; *Cedi al destin.* Sop. Ten. Prix : 4 fr. 50 c.

— Cavatine de la *Straniera*, *ah se non m'ami*, musique de Bellini (*mezzo soprano*). Prix : 3 fr.

VARIÉTÉS.

SUR GLUCK.

SON GÉNIE, SES OPINIONS, ET SON INFLUENCE DANS LA MUSIQUE DRAMATIQUE.

Il y a des époques également dangereuses pour la réputation des hommes de génie : l'une, est le moment de leur apparition dans le monde, ou du moins celle où ils manifestent, par quelque création, la mission que la nature leur a confiée ; l'autre, l'instant où quelque révolution opérée dans les esprits par des circonstances imprévues, ou par la fatigue d'une longue admiration, élève des doutes sur la réalité de leurs titres à l'immortalité. Il est dans la destinée de tous les hommes supérieurs de n'être pas compris au premier abord ; et il est de l'essence du vulgaire de se lasser de tout : de là les vicissitudes dont je viens de parler.

Gluck a éprouvé le sort des grands artistes sous ces deux rapports, mais avec des circonstances qui lui sont particulières. D'abord, méconnu de ses compatriotes, il vit sa renommée effacer toutes les renommées chez une autre nation que la sienne ; et quand celle-là abjure une admiration de cinquante années, le pays qui le vit naître en recueille l'héritage, et élève tardivement des autels à celui qui était né pour sa gloire. Une pareille destinée n'est point ordinaire : examinons-en les causes.

Il y a parmi les auteurs qui ont écrit la vie de

Gluck, beaucoup de contradictions sur l'époque où il vit le jour; l'opinion la plus probable est celle qui la place en 1716. Sa famille, originaire du Palatinat, vivait pauvre et obscure. Son père, dont on ignore la profession, étant allé se fixer en Bohême, y mourut bientôt après, laissant son fils, encore en bas âge, dans un état voisin de la misère. On conçoit que, dans une condition semblable, son éducation dut être fort négligée; mais la nature l'avait doué d'une âme forte et d'un instinct naturel pour la musique, qui le conduisirent insensiblement à la plus haute renommée. Une école de village fut la seule ressource qui lui fut offerte dans son enfance pour développer ses talens naturels; il y apprit à jouer de plusieurs instrumens, ce qui le mit en état d'aller de ville en ville, menant la vie de musicien ambulant. Il ne se doutait point alors qu'il fût destiné à autre chose. Le hasard l'ayant conduit à Vienne, il y trouva un protecteur qui lui procura les moyens d'apprendre les règles de l'harmonie, et qui l'envoya ensuite en Italie, où il arriva en 1736. Il se mit sous la direction de J.-B. San-Martini pour achever ses études. Son premier opéra, intitulé : *Artaserse*, fut représenté à Milan, en 1741; il fut suivi de *Demetrio* et d'*Ipermestra*, à Venise, en 1742; de *Demofoonte*, à Milan, dans la même année; d'*Artamene*, à Crême, en 1743; de *Siface*, à Milan; de l'*Alessandro nell' Indie*, à Turin; et de *Fedra*, à Milan, en 1744.

Ces productions ayant réussi mirent Gluck en réputation, et le firent appeler à Londres, en 1745, pour y écrire deux ouvrages. Il ne paraît pas qu'il ait eu du succès dans ces compositions, dont l'une avait pour titre : *la Chute des Géans*; car Haendel les ayant entendues, les déclara détestables, et depuis lors, il marqua toujours peu d'estime pour les talens de ce grand artiste. Il est vrai que, jusque-là, Gluck semblait avoir méconnu la nature de son génie; il

avait été heureux, mais seulement dans une route qu'il avait trouvée tracée, et dans le style alors en vogue de l'école italienne. C'est à l'époque de son voyage en Angleterre qu'une révolution se fit dans son esprit, et qu'il commença à chercher cette vérité dramatique dans laquelle il s'est élevé si haut.

Une circonstance, indifférente en apparence, fut la cause de ce grand changement; la voici : indépendamment de deux opéras qu'on lui avait demandés à Londres, on l'engagea à écrire un *Pasticcio*. On sait que ce sont des poëmes auxquels on adapte des morceaux de musique choisis dans d'autres opéras. Il choisit donc dans tous ses ouvrages les morceaux qui avaient été constamment applaudis, et les arrangea avec le plus d'art qu'il put sur le poëme qu'on lui avait confié, et qui s'appelait, à ce qu'on croit, *Pyrame et Thisbé*. A la représentation, Gluck fut étonné de voir que les mêmes morceaux qui avaient fait beaucoup d'effet dans les opéras pour lesquels ils avaient été composés, n'en produisaient point, transportés sur d'autres paroles et adaptés à une autre action. En y réfléchissant, il jugea que toute musique bien faite a une expression propre à la situation à laquelle elle est adaptée, et que cette expression est une source d'effet plus puissante que le plaisir vague qui résulte pour l'oreille de l'union de sons bien arrangés. Il conclut aussi de ce qu'il venait d'entendre, que la force du rhythme et de l'accent des paroles sont de puissans auxiliaires pour le musicien, quand il sait en tirer parti. Il prit dès lors la résolution de renoncer au genre italien de son temps, qui n'était pas celui pour lequel il était né. Mais ce ne fut pas immédiatement qu'il put mettre à exécution la réforme qu'il avait projettée; il y procéda avec lenteur; et les ouvrages qu'il écrivit à son retour à Vienne ne firent apercevoir que de légers changemens dans sa manière. Rappelé en Italie, en 1754, il composa pour le théâtre *Argentina*

de Rome; la *Clemenza di Tito* et *il Telemaco*. Ce fut dans ce dernier ouvrage qu'il commença à montrer la route dans laquelle il voulait s'engager. Des formes plus dramatiques, plus sévères, et une tendance plus prononcée vers la vérité de déclamation que ce qu'il avait fait jusque-là, s'y manifeste en plusieurs endroits. Gluck y employa dans un chœur le motif qui lui a servi depuis pour l'introduction de l'ouverture d'*Iphigénie*. Ce motif avait été trouvé et traité auparavant par Feo, compositeur napolitain, dans une messe dont la partition manuscrite se trouve dans la bibliothèque du Conservatoire de Paris. C'est l'ouverture de ce même *Telemaco* qui est devenue celle d'*Armide*; et cette circonstance fait voir le cas qu'on doit faire des critiques de journaux; car les gens de lettres et les *connaisseurs* du temps ne manquèrent pas de féliciter l'auteur d'*Armide* sur le ton chevaleresque qu'il avait mis si heureusement dans cette ouverture.

Chaque nouvelle production de Gluck était un pas de plus dans la nouvelle route qu'il s'était tracée; c'est ainsi qu'il développa tous les caractères de son talent naturel dans *Alceste*, *Pâris et Helène* et *Orphée*, qu'il écrivit à Vienne, de 1762 à 1764. Il est curieux de voir Gluck faire en quelque sorte lui-même l'histoire de ses idées sur la nature de l'opéra. C'est ce qu'il a fait dans les deux épîtres dédicatoires d'*Alceste* et de *Pâris et Hélène*. Je crois devoir donner ici ces deux morceaux, et je pense qu'on les verra avec plaisir, parce qu'ils sont de nature à mieux faire connaître les principes de cet artiste célèbre, que ne pourraient le faire des volumes de dissertations.

*Épître dédicatoire d'*ALCESTE.

« Lorsque j'entrepris de mettre en musique l'opéra d'*Alceste*, je me proposai d'éviter tous les abus que

» la vanité malentendue des chanteurs, et l'excessive
» complaisance des compositeurs avaient introduits
» dans l'opéra italien, et qui du plus pompeux et du plus
» beau des spectacles, en avaient fait le plus ennuyeux
» et le plus ridicule. Je cherchai à réduire la musique
» à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie
» pour fortifier l'expression des sentimens et l'inté-
» rêt des situations, sans interrompre l'action et la
» refroidir par des ornemens superflus ; je crus que
» la musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoute à
» un dessin correct et bien composé la vivacité des
» couleurs et l'accord heureux des lumières et des
» ombres, qui servent à animer les figures sans en
» altérer les contours. Je me suis donc bien gardé
» d'interrompre un acteur dans la chaleur du dia-
» logue, pour lui faire attendre une ennuyeuse ri-
» tournelle, ou de l'arrêter au milieu de son discours
» sur une voyelle favorable, soit pour déployer dans
» un long passage l'agilité de sa belle voix, soit pour
» attendre que l'orchestre lui donnât le temps de re-
» prendre haleine pour faire un point d'orgue.

» Je n'ai pas cru non plus devoir ni passer rapide-
» ment sur la seconde partie d'un air, lorsque cette
» seconde partie était la plus passionnée et la plus im-
» portante, afin de répéter régulièrement quatre fois
» les paroles de l'air, ni finir l'air où le sens ne finit
» pas, pour donner au chanteur la facilité de faire
» voir qu'il peut varier à son gré, et de plusieurs
» manières, un passage.

» Enfin, j'ai voulu proscrire tous ces abus contre
» lesquels, depuis long-temps, se récriaient en vain
» le bon sens et le bon goût.

» J'ai imaginé que l'ouverture devait prévenir les
» spectateurs sur le caractère de l'action qu'on allait
» mettre sous ses yeux, et leur en indiquer le sujet ;
» que les instrumens ne devaient être mis en action
» qu'en proportion du degré d'intérêt et de passion,

» et qu'il fallait éviter surtout de laisser dans le dia-
» logue une disparate trop tranchante entre l'air et
» le récitatif, afin de ne pas tronquer à contresens la
» période, et de ne pas interrompre mal à propos le
» mouvement et la chaleur de la scène.

« J'ai cru encore que la plus grande partie de
» mon travail devait se réduire à chercher une belle
» simplicité, et j'ai évité de faire parade de difficul-
» tés aux dépens de la clarté; je n'ai attaché aucun
» prix à la découverte d'une nouveauté, à moins
» qu'elle ne fût naturellement donnée par la situa-
» tion, et liée à l'expression; enfin il n'y a aucune
» règle que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne
» grâce en faveur de l'effet.

» Voilà mes principes; heureusement le poëme se
» prêtait merveilleusement à mon dessein. Le cé-
» lèbre auteur d'*Alceste* (1) ayant conçu un nou-
» veau plan de drame lyrique, avait substitué aux
» descriptions fleuries, aux comparaisons inutiles,
» aux froides et sentencieuses moralités, des pas-
» sions fortes, des situations intéressantes, le lan-
» gage du cœur et un spectacle toujours varié. Le
» succès a justifié mes idées, et l'approbation uni-
» verselle, dans une ville aussi éclairée (2), m'a dé-
» montré que la simplicité et la vérite sont les grands
» principes du beau dans toutes les productions des
» arts, etc. »

Il me semble qu'on ne peut lire cette sorte de pro-
fession de foi de Gluck, en ce qui concerne l'opéra,
sans être frappé des considérations suivantes : il était
âgé de quarante-six ans lorsqu'il écrivit *Alceste*, où
il se conforma pour la première fois aux principes
qu'il expose dans son épître; jusque-là il avait suivi
d'une manière plus ou moins absolue l'imitation des

(1) Calzabigi.
(2) Vienne.

formes arrêtées par les compositeurs italiens qui l'avaient précédé. Vingt opéras écrits par lui, soit en Italie, soit en Angleterre, soit à Vienne, ne faisaient voir que de légères traces d'individualité, et depuis vingt-un ans il suivait la carrière du théâtre lorsqu'il imagina d'y porter la réforme : n'est-il pas évident, d'après cela, que le talent de Gluck fut plutôt le résultat de la réflexion et d'une sorte de philosophie de l'art, que d'un penchant irrésistible, tel qu'il s'en est manifesté dans l'organisation de certains grands artistes? Je pourrais ajouter, pour preuve que les conceptions musicales de ce beau génie sont plutôt l'effet d'un plan médité que d'une inspiration subite, ce que Gluck vient de dire lui-même, si je ne savais qu'il est arrivé à plus d'un artiste de trouver après coup d'excellens motifs pour avoir combiné ce qui n'avait été, dans la réalité, que le produit d'un instinct irréfléchi : l'histoire des travaux de Gluck me paraît plus décisive. Remarquez, au reste, que ce n'est pas le premier exemple d'une grande et juste renommée fondée par suite de méditations tardives. Rameau, qui précéda Gluck, et qui fut aussi réformateur, avait près de soixante ans quand il écrivit son premier opéra. Jusque-là il s'était borné à réfléchir sur les défauts de la musique de son temps. La suite fera voir que Gluck n'entra que pas à pas dans sa route particulière et qu'en continuant de se faire une philosophie de la musique dramatique, il apporta dans ses premières idées des modifications qui ont achevé d'imprimer à ses productions le cachet d'individualité auquel il a dû sa grande renommée. Remarquez encore que cette approbation dont il se vante n'était pas si universelle qu'il vient de le dire; car il va se plaindre tout à l'heure des critiques qu'on a faites de ses idées. Dans le fait, cette approbation s'était bornée à celle de quelques amis et de la cour de l'empereur, qui était fort habile en musique. Écoutons

ce que Gluck va nous dire à ce sujet dans son épître dédicatoire de *Pâris et Hélène.*

« Je ne me suis déterminé à publier la musique
» d'*Alceste* que dans l'espoir de trouver des imita-
» teurs. J'osais me flatter qu'en suivant la route que
» j'ai ouverte, on s'efforcerait de détruire les abus
» qui se sont introduits dans le spectacle italien, et
» qui le déshonorent. Je l'avoue avec douleur, je
» l'ai tenté vainement jusqu'ici. Les demi-savans,
» les docteurs de goût (*i buongustai*), espèce mal-
» heureusement trop nombreuse, et de tout temps
» mille fois plus funeste aux progrès des arts que celle
» des ignorans, se sont déclarés contre une mé-
» thode qui, en s'établissant, anéantirait leurs pré-
» tentions. »

« On a cru pouvoir prononcer sur l'*Alceste* d'a-
» près des répétitions informes, mal dirigées et plus
» mal exécutées; on a calculé dans un appartement
» l'effet que cet opéra pourrait produire sur un
» théâtre; c'est avec la même sagacité que, dans
» une ville de la Grèce, on voulut juger, autrefois,
» à quelques pieds de distance, de l'effet de statues
» faites pour être placées sur de hautes colonnes. Un
» de ces délicats amateurs qui ont mis toute leur
» âme dans leurs oreilles, aura trouvé un air trop
» âpre, un passage trop dur ou mal préparé, sans
» songer que, dans la situation, cet air, ce passage,
» étaient le sublime de l'expression, et formaient le
» plus heureux contraste. Un harmoniste pédant
» aura remarqué une négligence ingénieuse ou une
» faute d'impression, et se sera empressé de dénon-
» cer l'une et l'autre, comme autant de péchés irré-
» missibles contre les mystères de l'harmonie; bien-
» tôt après une foule de voix se seront réunies pour
» condamner cette musique comme barbare, sau-
» vage, extravagante.

» Il est vrai que les autres arts ne sont guère plus

» heureux, et Votre Altesse en devine la raison. Plus
» on s'attache à chercher la perfection et la vérité,
» plus la précision et l'exactitude deviennent néces-
» saires. Les traits qui distinguent Raphaël de la
» foule des peintres sont en quelque sorte insensi-
» bles; de légères altérations dans les contours ne
» détruiront point la ressemblance dans une tête de
» caricature, mais elles défigureront entièrement
» le visage d'une belle personne : je n'en veux pas
» d'autre preuve que mon air d'Orphée, *Che farò
» senza Euridice?* Faites-y le moindre changement,
» soit dans le mouvement, soit dans la tournure de
» l'expression, et cet air deviendra un air de ma-
» rionnettes. Dans un ouvrage de ce genre, une note
» plus ou moins soutenue, une altération de force
» ou de mouvement, un *appogiature* hors de place,
» un trille, un passage, une roulade, peuvent rui-
» ner l'effet d'une scène tout entière. Aussi lorsqu'il
» s'agit d'exécuter une musique faite d'après les
» principes que j'ai établis, la présence du compo-
» siteur est-elle, pour ainsi dire, aussi nécessaire
» que le soleil l'est aux ouvrages de la nature; il en
» est l'âme et la vie; sans lui tout reste dans la con-
» fusion et le chaos : mais il faut s'attendre à ren-
» contrer ces obstacles tant qu'on rencontrera dans
» le monde de ces hommes qui, parce qu'ils ont des
» yeux et des oreilles, n'importe de quelle espèce,
» se croient en droit de juger des beaux-arts, etc. »

Deux choses sont remarquables dans cette épître : l'une est l'amertume qui perce à chaque phrase sur les critiques dont la nouvelle manière de Gluck avait été l'objet; l'autre, la naïveté d'amour-propre à laquelle ce compositeur s'est toujours abandonné, et qu'il a laissé percer dans toutes les occasions. Il n'y a guère d'homme de génie qui n'ait le sentiment de sa supériorité; ceux qui affectent de la modestie et qui repoussent les éloges, obéissent plutôt aux convenances sociales, qu'au témoignage de leur conscience;

mais il y a cependant des bornes qu'on ne peut franchir dans l'expression de la bonne opinion qu'on a de soi-même ; Gluck ne les connut jamais. Son langage à cet égard prenait souvent la teinte d'un orgueil insupportable, surtout lorsqu'il s'agissait d'un rival. Les éloges des gens de lettres l'avaient gâté, et avaient fini par ajouter à ses dispositions naturelles la conviction que son genre était non-seulement le meilleur, mais le seul admissible. Il est curieux de l'entendre s'exprimer, à ce sujet, dans une lettre qu'il écrivit au baron du Roullet, son ami, pour qu'elle fût insérée dans les journaux littéraires du temps. Il s'agissait de la concurrence où on avait voulu le faire rentrer avec Piccini, pour la composition d'un opéra de *Roland*.

« Je viens de recevoir, mon ami, votre lettre du » 15 janvier, par laquelle vous m'exhortez à conti- » nuer de travailler sur les paroles de l'opéra de Ro- » land : cela n'est plus faisable, parce que, quand j'ai » appris que l'administration de l'Opéra, qui n'igno- » rait pas que je faisais *Roland*, avait donné ce » même ouvrage à faire à M. Piccini, j'ai brûlé tout » ce que j'en avait fait, qui peut-être ne valait pas » grand chose ; et en ce cas, le public doit avoir obli- » gation à M. Marmontel, d'avoir empêché que je » ne lui fasse entendre une mauvaise musique. D'ail- » leurs, je ne suis plus un homme fait pour entrer » en concurrence. M. Piccini aurait trop d'avantage » sur moi ; car outre son mérite personnel, qui est » assurément très-grand, il aurait celui de la nou- » veauté ; moi ayant donné à Paris quatre ouvrages » bons ou mauvais, n'importe ; cela use la fantaisie ; » et puis je lui ai frayé le chemin : il n'a qu'à me » suivre. Je ne vous parle pas de ses protections. Je » suis sûr qu'un certain politique de ma connais- » sance (1) donnera à dîner et à souper aux trois

(1) Le marquis Carraccioli, ambassadeur de Naples.

» quarts de Paris pour lui faire des prosélites, et que
» Marmontel, qui sait si bien faire des contes, con-
» tera à tout le royaume le mérite exclusif du sieur
« Piccini. Je plains en vérité M. Hébert (2) d'être
» tombé dans les griffes de tels personnages, l'un
» amateur exclusif de musique italienne, l'autre au-
» teur dramatique d'opéras prétendus comiques. Ils
» lui feront voir la lune à midi. J'en suis vraiment
» fâché, car c'est un galant homme que ce M. Hé-
» bert; et c'est la raison pour laquelle je ne m'éloi-
» gne pas de lui donner mon *Armide*, aux condi-
» tions cependant que je vous ai marquées dans ma
» précédente lettre, et dont les essentielles, je vous
» le répète, sont qu'on me donnera au moins deux
» mois, quand je serai à Paris, pour former mes ac-
» teurs et actrices; que je serai le maître de faire
» autant de répétitions que je croirai nécessaires;
» qu'on ne laissera doubler aucun rôle, et qu'on
» tiendra un autre opéra tout prêt, en cas que quel-
» que acteur ou actrice soit incommodé. Voilà mes
» conditions, sans lesquelles je garderai l'*Armide*
» pour mon plaisir. J'en ai fait la musique de ma-
» nière qu'elle ne vieillira pas sitôt.

» Vous me dites, mon cher ami, dans votre lettre,
» que rien ne vaudra jamais l'*Alceste*; mais, moi, je
» ne souscris pas encore à votre prophétie. *Alceste*
» est une tragédie complète, et je vous avoue qu'il
» manque très-peu de chose à sa perfection; mais
» vous n'imaginez pas de combien de nuances et de
» routes différentes la musique est susceptible. L'en-
» semble de l'*Armide* est si différent de celui de
» l'*Alceste*, que vous croiriez qu'ils ne sont pas du
» même compositeur. Aussi ai-je employé le peu de
» suc qui me restait pour achever l'*Armide*; j'ai tâché
» d'y être plus peintre et plus poète que musicien;
» enfin, vous en jugerez si on veut l'entendre. Je

(2) Directeur de l'Opéra.

» vous confesse qu'avec cet opéra, j'aimerai à finir
» ma carrière. Il est vrai que, pour le public, il lui
» faudra au moins autant de temps pour le com-
» prendre qu'il lui en a fallu pour comprendre l'*Al-*
» *ceste*. Il y a une espèce de délicatesse dans l'*Armide*,
» qui n'est pas dans l'*Alceste*; car j'ai trouvé le
» moyen de faire parler les personnages de manière
» que vous connaîtrez d'abord, à leur façon de s'ex-
» primer, quand ce sera *Armide* qui parlera ou une
» suivante, etc. Il faut finir, autrement vous croi-
» riez que je suis devenu fou ou charlatan. Rien ne
» fait un si mauvais effet que de se louer soi-même;
» cela ne convenait qu'au grand Corneille; mais
» quand, Marmontel ou moi, nous nous louons, on
» se moque de nous et on nous rit au nez. Au reste,
» vous avez grande raison de dire qu'on a trop né-
» gligé les compositeurs français; car, ou je me
» trompe fort, ou je crois que Gossec et Philidor, qui
» connaissent la coupe de l'opéra français, servi-
» raient infiniment mieux le public que les meilleurs
» auteurs italiens, si l'on ne s'enthousiasmait pas
» pour tout ce qui a l'air de nouveauté. Vous me
» dites encore, mon cher ami, qu'*Orphée* perd par
» la comparaison avec *Alceste*. Eh! mon Dieu! com-
» ment peut-on comparer ces deux ouvrages, qui
» n'ont rien de comparable? L'un peut plaire plus
» que l'autre; mais faites exécuter *Alceste* avec
» vos mauvais acteurs, et toute autre actrice que
» mademoiselle Levasseur, et *Orphée* avec ce que
» vous avez de meilleur; et vous verrez qu'*Orphée*
» emportera la balance : les choses les mieux faites,
» mal exécutées, deviennent d'autant plus insuppor-
» tables. Une comparaison ne peut subsister entre
» deux ouvrages de différente nature. Que si, par
» exemple, Piccini et moi, nous faisions chacun
» pour notre compte l'opéra de *Roland*, alors on
» pourrait juger lequel des deux l'aurait le mieux
» fait; mais les divers poèmes doivent nécessairement

» produire différentes musiques, lesquelles peuvent
» être, pour l'expression des paroles, tout ce qu'on
» peut trouver de plus sublime, chacune en son
» genre; mais alors toute comparaison *claudicat*. Je
» tremble presque qu'on ne veuille comparer l'*Ar-*
» *mide* et l'*Alceste*, poèmes si différens, dont l'un
» doit faire pleurer, et l'autre faire éprouver une
» voluptueuse sensation; si cela arrive, je n'aurai
» pas d'autre ressource que de faire prier Dieu pour
» que la bonne ville de Paris retrouve son bon sens.
» Adieu, etc. »

On trouve dans cette lettre toutes les petitesses qui déshonorent trop souvent le talent, et, de plus, une espèce de fièvre d'orgueil qui doit révolter tout homme de sens. Il ne fallait pas moins que le talent de Gluck pour faire excuser de pareilles folies. Il était surtout peu digne de pardon de parler avec tant de dédain d'un homme tel que Piccini. Il n'y a pas dans toutes les productions de Gluck un air qui puisse soutenir la comparaison avec celui de l'*Alessandre nell' Indie*, *se il Ciel me divide*, etc., de son rival.

(*La suite au Numéro prochain.*)

FÉTIS.

NÉCROLOGIE.

NOTICE SUR J. X. LEFÈVRE.

Les amis de l'art musical ont à regretter Jean-Xavier Lefèvre, clarinettiste distingué, mort à Paris, le 9 de ce mois, à l'âge de soixante-six ans. Ses talens, comme exécutant et professeur, le recommandent à la postérité.

Né à Lausanne, le 6 mars 1763, Lefèvre se livra de bonne heure à l'étude de la musique vint fort jeune à Paris, et se mit, pour ses études, sous la direction de Michell, qui était alors considéré comme le plus habile clarinettiste de l'Europe. Ce fut aux soins de ce professeur et à d'heureuses dispositions qu'il dut sa belle qualité de son et la netteté d'exécution qui furent les qualités distinctives de son talent. Ses études n'étaient point encore terminées lorsqu'il entra dans la musique des gardes françaises.

Le 1er. novembre 1787, Lefèvre se fit entendre pour la première fois en public, au concert spirituel, dans une concertante de Devienne, pour clarinette et basson, qu'il exécuta avec Perret. Son succès fut complet; et dès lors, il y eut peu de solennité musicale où il fut appelé pour y jouer quelque solo. Au mois d'avril 1791, il entra dans l'orchestre de l'Opéra, où il fut, par la suite, chargé d'exécuter 141 solos dans les opéras et dans les ballets. Quelques personnes se rappelaient encore la manière brillante dont il exécutait, dans *Anacréon* de Grétry, un point d'orgue long et difficile sans orchestre, sur lequel on dansait un pas dialogué avec l'instrument. Lefèvre ne prit sa retraite de l'Opéra que le 1er. janvier 1817, après vingt-six ans de service.

Lors de la formation du Conservatoire de musique, il avait été compris dans le nombre des professeurs de cet établissement. Le comité d'enseignement le chargea bientôt de la rédaction d'une méthode de clarinette, qui fut adoptée à l'unanimité pour l'enseignement, et qui a servi jusqu'au moment où des améliorations importantes ont été faites à la construction de l'instrument. Lefèvre y avait ajouté la sixième clef de *sol* dièse; car, avant lui, la clarinette n'en avait que cinq. Une gradation bien entendu des difficultés, et d'excellentes observations sur la respiration, les coups de langues, et les modifications du son rendent la méthode de cet artiste fort recomman-

dable. Rien ne prouve mieux son utilité que l'honneur qu'elle a reçue d'être traduite en Allemand, et imprimée à Offenback, chez André; car on sait que c'est en Allemagne que la clarinette est cultivée avec le plus de succès. Lefèvre a formé un grand nombre d'élèves qui occupent maintenant les premiers emplois de clarinettistes dans les divers orchestres de Paris. Il ne s'est retiré de ses fonctions de professeur qu'au mois de février 1824, après les avoir remplies pendant plus de vingt-huit ans. Entré dans la chapelle de l'Empereur, le 7 mars 1807, il a conservé sa place à la restauration, et l'a remplie jusqu'à sa mort. M. Lefèvre était chevalier de la légion d'honneur.

Ses compositions consistent dans les œuvres suivans : 1°. six concertos de clarinettes avec accompagnement d'orchestre; 2°. deux concertantes pour clarinette et basson; 3°. une concertante pour haut-bois, clarinette et basson; 4°. deux œuvres de quatuors pour clarinette, violon, alto et basse; 5°. onze œuvres de duos pour clarinettes; 6°. un œuvre de duos pour clarinette et basson; 7°. six sonates pour clarinette et basse; 8°. six trios pour deux clarinettes et basson. En tout, vingt-six œuvres gravés. Il a composé plusieurs autres ouvrages qui sont restés manuscrits.

Nous avons dit que Lefèvre possédait un beau son, et cela est incontestable sous le rapport du volume; mais ce son était ce qu'on peut appeler *le son français*, parce qu'il est plus puissant que moelleux. Il n'approuvait même pas le son de l'école allemande, et ne rendit peut-être pas à Baermann la justice qu'il méritait. Il ne fut point non plus partisan des essais qu'on a faits pour perfectionner la clarinette, et crut que la multiplicité des chefs nuisait à la beauté de l'instrument : ce fut l'erreur de sa vieillesse.

NOUVELLES DE PARIS.

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

DISTRIBUTION DES PRIX.

Les institutions entretenues aux frais des gouvernemens ne sont pas du goût des théoriciens de politique de nos jours, qui réclament seulement une entière liberté d'en élever de particulières, sans subventions et sans secours. Ces théoriciens se fondent sur ce que les besoins de la société et l'intérêt particulier suffisait pour rendre attentif à la conservation de ce qui est utile ; et cela est vrai pour toutes les branches de l'éducation qui ont pour objet de rendre les hommes habiles à prendre des positions avantageuses dans le monde : il entre en cela une sorte de calcul qui suffit pour empêcher la ruine des études ; car chacun sait que c'est surtout par un mérite personnel qu'on pourvoit à sa fortune. Mais il n'en est pas de même dans les arts ; ceux qui s'y destinent sont appelés à s'y livrer plutôt par instinct que par calcul ; et ce ne sont pas toujours ceux qui sont le plus favorisés par la fortune. Il est d'autant moins probable que des établissemens particuliers prospèrent, en ce qui concerne les arts, que la société n'en sent point un besoin immédiat, et que ce ne sont que des objets de luxe. Viennent des guerres, des calamités publiques d'une espèce ou d'une autre, et ces établissemens seront abandonnés et ruinés. Un gouvernement seul peut veiller à la prospérité des arts, et peut les empêcher de se détériorer. Lors-

que Léon X prodigua aux artistes de l'Italie les trésors du domaine de Saint-Pierre, il fit naître les premiers peintres, les premiers statuaires et les premiers architectes du monde. Lorsque des fondations nombreuses d'écoles de musique existaient à Naples, à Venise, et en d'autres lieux, l'Italie n'avait point de rivale dans la musique : rien de tout cela n'existe plus; et l'Italie n'a plus d'artistes, quoique chacun soit libre d'élever des écoles pour l'enseignement des arts. En Angleterre, le gouvernement ne dépense point d'argent pour l'éducation, les progrès de l'industrie ni pour les arts; l'intérêt public y a pourvu pour les deux premiers objets; mais le dernier a été complétement négligé, parce que la prospérité du pays n'y était pas intéressée; et malgré l'état avancé de leur civilisation, les Anglais sont encore des barbares en musique. Une école de musique a cependant été élevée à Londres; mais il faut payer une somme assez considérable pour y être admis, et cela suffit pour paralyser les efforts louables de quelques amateurs qui administrent cette école.

Ces réflexions et ces faits suffisent pour démontrer l'injustice et le peu de raison des attaques dont le Conservatoire de Musique a été l'objet depuis sa création. Sans lui, nos théâtres lyriques seraient à peu près anéantis; car tout ce qui a brillé comme chanteurs depuis trente ans, non-seulement à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, mais dans les départemens, en est sorti. L'étranger est même forcé d'y venir faire maintenant des emprunts. La dissolution de cet établissement en 1815, a détruit les sources de sa production pendant plusieurs années, et la crise qui s'est manifestée dans nos théâtres pendant plusieurs années, en a été la conséquence. Voici de nouveau cette même école rentrée dans toute son activité, et montrant pour l'avenir des successeurs de Nourrit, de Ponchard, de mesdames Damoreau, Dabadie et Rigaut. Laissons donc les théories d'éco-

nomie politique, dès qu'il s'agit de peinture ou de musique, et reconnaissons que ces arts ne peuvent prospérer que par la protection du gouvernement.

A la multiplicité des prix distribués dans la séance publique du 12 de ce mois, on aurait pu croire qu'il en était de l'Ecole royale de Musique comme de ces maisons d'éducation où l'on ne veut mécontenter personne, et où l'on se réserve de décerner les prix de mémoire ou de bonne conduite à ceux qui n'ont pu en mériter d'autres; mais dès que le concert a commencé, il est devenu évident que les prix n'étaient que la juste récompense de talens acquis et de progrès réels.

La première chose dont l'auditoire a été frappé, c'est l'ensemble et le fini très-remarquable de l'exécution d'un orchestre choisi parmi les élèves les plus jeunes, et presque parmi les enfans. Cet orchestre, dirigé avec un rare talent par M. Tilmant, a rivalisé avec les meilleurs de nos théâtres, non-seulement dans la symphonie, mais dans l'accompagnement du chant, partie essentielle et difficile dans laquelle nos meilleurs musiciens étaient restés autrefois dans un état d'infériorité. A l'énergie et à la chaleur d'exécution qui s'est manifestée dans l'ouverture de *Timoléon*, de Méhul, il aurait été impossible de reconnaître des symphonistes imberbes : bien des vétérans se seraient fait honneur de les seconder.

Dans un solo de clarinette, M. Desvignes a fait entendre un joli son, principalement dans le *médium* et dans le *chalumeau*; il a en outre *chanté* avec une simplicité de fort bon goût le thème de son air varié, et exécuté les difficultés avec précision et netteté; il ne lui manque qu'un peu de chaleur.

M. Treibert, élève de M. Vogt, me paraît avoir les qualités d'un bon hautboïste d'orchestre; mais je ne sais s'il parviendra jamais à un talent bien fini, quoique sa qualité de son soit jolie. Ce qui me paraît

lui manquer, est ce je ne sais quoi qui fait les talens d'un ordre supérieur; peut-être ne lui manque-t-il que de l'assurance, qui ne peut naître que d'un travail constant et de beaucoup d'habitude de jouer en public.

Les deux violonistes qui se sont fait entendre dans cette séance se distinguent par des qualités particulières. Le premier, M. Amé, est bien jeune encore; il laisse à désirer sous le rapport du volume et de la qualité du son; mais il est parfaitement organisé quant à l'intelligence musicale. On découvre dans son jeu un sentiment et une expression de l'âme qui sont d'un bon augure pour l'avenir. Dans l'exécution du premier morceau d'un concerto composé par M. Baillot, M. Amé ne s'est pas borné à copier exactement son maître; il a été lui en plusieurs endroits, et a bien rendu les chants et les traits originaux de ce morceau, malgré la crainte qui paraissait le dominer.

M. Clément s'est montré violoniste élégant et gracieux dans un air de Mayseder; mais je lui reprocherai de tenir le développement de son archet dans des proportions trop rétrécies. Il est nécessaire que nos jeunes violonistes solos prennent garde à ce défaut; il y a depuis quelque temps une tendance à s'y laisser entraîner.

J'ai peu de chose à dire de M. Tilmant jeune, violoncelliste; son jeu est assez correct; mais voilà tout. Il aurait bien des choses à faire pour s'élever au-dessus des qualités d'un bon violoncelliste d'orchestre.

Deux pianistes se sont fait entendre; ce qui est une nouveauté, car le piano n'était pas même admis dans ces sortes de solennités. Le premier (M. Piccini) a du talent; mais il n'a point été heureux cette fois; il paraissait mal disposé. Quant à mademoiselle Heilmann, elle mérite beaucoup d'éloges

pour la délicatesse, la netteté et le brillant de son jeu. Dans un air varié de Kalkbrenner, cette jeune personne a mérité et obtenu les suffrages de tout l'auditoire; son talent fait beaucoup d'honneur à M. Adam, son maître.

Je viens à ce qui concerne les chanteurs. L'attention du public et de l'administration supérieure des théâtres se porte particulièrement sur eux, à cause du besoin qu'on éprouve de recruter le personnel des théâtres lyriques. Ce n'est pas sans motif qu'on compte à cet égard sur l'École royale de Musique. Depuis trois ans, des voix réelles y sont arrivées, et leur éducation a été si bien dirigée, que moins d'une année suffira pour faire arriver à l'Opéra et à l'Opéra-Comique des ténors, des baritons, des basses, des sopranos, et même des contraltos, nécessaires pour tous les besoins.

Dans l'air du *Nouveau Seigneur de Village*, on a entendu un bariton qui se rapproche du ténor par la facilité avec laquelle il aborde les sons élevés. M. Canaple, qui possède cette voix, est un jeune homme de bonne mine, dont la prononciation est nette et bien articulée. Sa vocalisation est pure et sa manière de phraser a du mordant et de l'effet. Le volume de sa voix, qui peut-être serait insuffisant pour l'Opéra, conviendra bien à l'Opéra-Comique.

M. Wartel, jeune ténor destiné à l'Opéra, et qui doit bientôt y débuter, a une jolie voix et un bon sentiment de musique. Une indisposition dont il était atteint l'a empêché d'avoir tout le succès qu'il aurait obtenu dans un meilleur état de santé. Il n'est pas démontré que ce jeune chanteur soit convenable pour l'Opéra, surtout s'il doit jouer les rôles de Nourrit, car sa voix de tête n'est ni facile ni bien prononcée; c'est un véritable ténor dont les sons

du médium sont d'une bonne qualité. C'est particulièrement dans le *cantabile* qu'il est satisfaisant.

Mademoiselle Leroux, sœur de madame Dabadie, possède une belle voix et de la facilité. On ne peut douter qu'elle ne prenne une place distinguée dans nos théâtres, quand ses études seront terminées. Mademoiselle Beck donne aussi des espérances.

Je ne sais si l'on peut qualifier la voix de mademoiselle Michel de *contralto*; il me semble que c'est plutôt une soprano, car les sons graves manquent absolument de timbre. Cette jeune personne a peu de chaleur et d'accent, mais elle chante avec goût et avec assez de correction. Je lui reprocherai seulement de multiplier les ornemens, qui ne sont pas toujours dans le caractère de la musique qu'elle chante, ni dans l'harmonie.

L'auditoire qui assistait à ce concert a témoigné sa satisfaction par des applaudissemens non équivoques.

FÉTIS.

— L'indisposition de madame Casimir continue d'interrompre les représentations du *Dilettante d'Avignon* : on croit cependant que l'actrice et la pièce reparaîtront le 21 de ce mois.

Les répétitions d'*Emmeline*, opéra en trois actes, paroles de M. Planard, musique de M. Hérold, se continuent avec beaucoup d'activité : il est vraisemblable que cet ouvrage sera représenté vers la fin du mois.

Un nouvel opéra de MM. Scribe et Auber, sera, dit-on, mis en répétition, immédiatement après *Emmeline* : on ignore le titre de cette production nouvelle; le talent des auteurs fait espérer un succès.

On parle aussi d'un opéra-comique en un acte, paroles de MM. Vial et Paul Dupont; la musique en a été composée par M. Adolphe Adam.

— M. Pasdeloup, violoniste de mérite et sous-chef d'orchestre à l'Opéra-Comique, vient de mourir à la fleur de l'âge. Cet artiste, aussi modeste que laborieux, laisse une veuve et des enfans dans une position pénible. Déjà une souscription a été ouverte en leur faveur parmi les artistes de la scène et ceux de l'orchestre. On parle aussi d'une représentation que Boulard, Belnie, Fargueil et autres, ont l'intention de donner pour le même objet, sur l'un des théâtres des environs de Paris.

—Dans le prospectus de l'ouvrage intitulé : *le Parfait organiste*, nous avons dit (1) : « diverses causes » ont contribué à l'anéantissement de toute émula- » tion parmi les organistes français : la principale » consiste dans l'absence des moyens d'instruction » pour cette spécialité. » Nous voulions faire entendre par cette phrase qu'il n'existe point de livre qui puisse servir de guide aux jeunes organistes, et particulièrement à ceux des départemens : nous aurions dû ajouter toutefois qu'une classe d'orgue a été établie depuis plusieurs années à l'Ecole royale de Musique, et qu'elle a été confiée aux soins de M. Benoist, organiste de la chapelle du Roi, et professeur habile qui a déjà formé de très-bons élèves, parmi lesquels on peut citer M. Fessy, maintenant organiste de l'Assomption, rue St.-Honoré. Nous nous empressons de réparer cette omission involontaire, et de rendre justice à un artiste très-distingué.

FÊTE DE SAINTE-CÉCILE.

Lundi, 23 novembre, à onze heures très-précises, on célébrera, à l'église Saint-Vincent-de-Paul, rue Montholon, une Messe basse pendant laquelle MM. Urban, , Tolbecque, Tilmant et Norblin exécuteront le cinquième quatuor (en *ré*), de J. Mayseder.

(1) *Revue Musicale*, tom. 6, pag. 357.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Vérone. Des arrangemens viennent d'être pris par la direction du théâtre philharmonique de cette ville pour donner aux représentations dramatiques du carnaval tout l'intérêt possible. On y exécutera des opéras sérieux, semi-sérieux et bouffes. Les opéras qui paraîtront sur la scène dans le cours de cette saison seront au nombre de cinq ; on jouera en outre deux ballets. *Otello, la Gazza ladra*, de Rossini, et la *Nina*, de Paisiello, seront joués d'abord ; ils seront suivis de *Malek-Adel*, opéra nouveau, dont le libretto a été écrit par M. Rossi, de Vérone, et dont la musique doit être composée par Nicolini. Il paraît que le même ouvrage doit servir pour deux théâtres dans la même saison, et que deux compositeurs y travailleront en même temps, l'un pour le théâtre de Vérone, l'autre (M. Albert Guillon) pour celui de *la Fenice*, à Venise.

Les deux compagnies chantantes qui concourront à former les spectacles de cette saison, seront composées comme il suit :

Prima Donna et *primo musico assoluto*, madame Pasta (1). *Prima donna assoluta*, toutes les fois que madame Pasta sera chargée d'un rôle de *primo musico*, Amélie Brombilla. Dans le nouvel opéra de Nicolini, madame Pasta jouera le rôle de *Malek-Adel*, et madame Brambilla celui de *Mathilde*.

Prima Donna assoluta, chaque fois que madame Pasta sera chargée d'un rôle de *primo musico*, Mariette Brombilla.

Primo tenore assoluto, dans l'opéra sérieux, Dominique Reina.

Idem, pour l'opéra semi-sérieux, François Regoli.

Autre premier ténor, pour suppléer à Reina et Regoli, Charles Crosa.

Primo basso pour les opéras semi-sérieux, et *primo buffocantante* pour les semi-sérieux et les bouffes, Lucien Mariani.

Primo buffo caratterista pour les opéras semi-sérieux et bouffes, Godefroi Zuccoli.

Primo basso pour les opéras sérieux et bouffes, Maximilien Orlandi.

Seconda Donna soprano, Caroline Bianciardi.

Seconda Donna contralto, Angela Moscheni.

Secondo tenore, Jean Riboli.

Les chœurs seront composé de vingt-huit coristes.

En attendant l'ouverture de ce théâtre, madame Pasta est allée à Boulogne, pour y donner des représentations.

— Un brevet d'invention vient d'être accordé par le ministre de l'intérieur du royaume des Pays-Bas, à M. J.-B. Michel, pour une mécanique servant à tenir d'accord les instrumens à cordes et à empêcher les cordes de casser.

ANNONCES.

— Trois grands quatuors pour cor principal, violon, alto et basse, composés et dédiés à M. Jouan Lambert fils, par A. Corret, premier cor du grand théâtre de Rouen.

A Paris, chez Corret aîné, marchand de musique, rue de l'Odéon, n°. 33.

IMPRIMERIE DE CH. DESAUCHE,
Faub. Montmartre, N°. 4.

VARIÉTÉS.

SUR GLUCK.

SON GÉNIE, SES OPINIONS, ET SON INFLUENCE DANS LA MUSIQUE DRAMATIQUE. (*Suite.*)

J'ai dit que le développement du génie de Gluck fut l'effet de la méditation, et même d'une méditation tardive : les faits démontrent jusqu'à l'évidence la vérité de cette assertion ; car ce n'est qu'après avoir travaillé vingt ans inutilement pour sa gloire que ce compositeur célèbre entra dans la manière qui l'a placé au premier rang parmi les musiciens. Il est remarquable que le *Telemacco*, premier essai de la réforme opérée par lui dans la musique, est le seul des ouvrages qu'il a composés en Italie, qui soit parvenu jusqu'à nous ; on ne connaît guère des autres que les titres. Ceci me paraît prouver suffisamment l'erreur de ceux qui se persuadent que le génie se manifeste tout d'abord par des élans irréfléchis, dès les premiers travaux d'un artiste. Sans doute, il est des occasions où cela est ainsi ; mais on ne remarque point assez que l'admiration excitée par les fruits précoces du génie n'est souvent que relative. Ce n'est point au but réel de l'art qu'on songe dans l'examen de ces premiers jets d'une imagination hâtive, mais à la jeunesse de celui qui est pourvu de cette imagination. Mozart est l'exemple le plus frappant qu'on connaisse d'un musicien en quelque sorte inné ; dès sa quatrième année, il écrivait de la musique dont

l'harmonie était satisfaisante ; à sept ans, il faisait imprimer des sonates ; à huit, il écrivait des symphonies ; à onze, il s'essayait dans l'opéra ; à treize, il écrivait pour les théâtres d'Italie. Tout cela tient du prodige, mais seulement à cause de l'extrême jeunesse du compositeur ; car si l'on vient à l'examen des premiers ouvrages de musique instrumentale de cet enfant extraordinaire, ou à celui de *Lucio Silla*, de *Mitridate*, et d'*il re Pastore*, qui sont ses premières productions dramatiques, on n'y trouve rien qui s'élève au-dessus de la médiocrité ; rien qui rappelle le génie prodigieux qui produisit ensuite tant de chefs-d'œuvre. En quelque genre que ce soit, les ouvrages qui font époque dans les arts sont le fruit de l'expérience et de la réflexion. Plus on y pense, plus on trouve de justesse dans cette maxime de Buffon : *le talent, c'est la patience.*

Quoi qu'il en soit, du moment que Gluck eut conçu le dessein de la réforme qu'il voulait faire dans la musique dramatique, il marcha à pas de géant dans cette route nouvelle. Après *Telemacco* vinrent *Alceste*, *Pâris et Hélène*, et *Orphée*, qu'il écrivit en italien pour le théâtre de Vienne. Il est facile de suivre les progrès de son génie dans ces ouvrages ; la vérité d'expression y grandit à vue d'œil. Pourtant, avec des chanteurs comme Guadagni et Millico, il avait fallu conserver des formes de chant qui contrariaient jusqu'à certain point les vues du compositeur, et qui faisaient que ces opéras n'étaient qu'une sorte de *mezzo termine* entre le style italien et le français, vers lequel Gluck se sentait dès-lors entraîné. C'est à cette obligation d'écrire pour des chanteurs qu'il faut attribuer les douces mélodies de *Pâris et Hélène*, et le chant délicieux du second acte d'*Orphée*, sorte d'inspiration qu'on ne retrouve dans les autres productions de Gluck que dans un degré fort affaibli ; car le duo d'*Iphigénie en Aulide*, et même celui d'*Armide*, n'ont plus le même charme ; bien que, par

opposition avec le reste de la musique française de ce compositeur, ces morceaux soient remplis de suavité.

Ce fut le bailli du Roulet, homme médiocrement instruit en musique, qui, étant à Vienne et ayant eu occasion d'entendre *Alceste*, comprit le rapport qu'il y avait entre le génie de Gluck et le goût des Français en musique. Il écrivit sur ce sujet à l'administration de l'Opéra, et fut chargé d'engager le compositeur à travailler pour notre scène lyrique. On tira de l'*Iphigénie* de Racine un poëme, tant bien que mal arrangé, et Gluck se mit à travailler. Il ne connaissait pas les chanteurs pour lesquels il écrivait, mais il savait, par tradition, qu'ils étaient plus habiles à faire valoir de la musique déclamée que du chant à la manière de Guadagni et de Millico; cette considération, jointe à la quantité considérable des vers alexandrins qui se trouvaient dans le poëme, au caractère particulier de la langue française, et enfin au penchant de Gluck pour l'expression des paroles; tout cela, dis-je, fit que le compositeur entra plus avant dans la réforme qu'il avait commencée précédemment, et qu'il chercha moins à faire de son ouvrage un opéra qu'une tragédie lyrique. Là, tout le génie du grand artiste se trouva déployé; là, tout était de création; car rien de ce qui avait été fait en musique précédemment n'avait de rapport avec le genre de cette musique si vraie d'expression, si remplie d'émotions, si riche de modulations, de nouveautés d'instrumentation et d'harmonie. C'était du nouveau enfin; partant, le succès ne pouvait être douteux chez un peuple qui, étant fort arriéré en musique, sentait, plus qu'aucun autre, le besoin de cette nouveauté. D'ailleurs, les qualités qui brillent dans *Iphigénie* semblaient y avoir été mises expressément pour la nation française. Tout s'y trouvait en rapport avec cette raison que les Français cherchent dans leurs spectacles, et les gens de lettres qui, alors,

donnaient le ton pour toutes choses, devaient prendre parti pour une musique qui tirait sa plus grande force de ses rapports avec le langage. Aussi vit-on l'abbé Arnaud, Suard, La Harpe, Marmontel, Ginguené et Framery se faire les coryphées de la dispute fameuse des *Gluckistes* et des *Piccinistes*, et prendre chaudement parti pour ou contre le nouveau genre bien qu'aucun d'eux n'en ait compris le mérite ou les défauts réels.

Il est curieux de lire aujourd'hui les pamphlets et les articles de journaux dans lesquels ces plaisans docteurs en musique consignèrent leurs rêveries en fait de musique dramatique. La plupart d'entre eux ne connaissaient pas les premiers élémens d'un art dont ils parlaient avec plus d'assurance que ne l'auraient fait des musiciens érudits. L'abbé Arnaud, dont l'ignorance était complète à cet égard, fut le plus ardent admirateur du génie de Gluck, et son plus intrépide défenseur. On dirait, à voir le ton tranchant de ses décisions, qu'il connaissait à fond toutes les parties de la musique; mais pour peu qu'on soit initié aux principes et à l'histoire de cet art, on voit percer son ignorance jusques à chaque ligne. Par exemple, il écrivit une longue lettre au P. Martini, pour lui donner des détails sur la révolution opérée par Gluck dans l'opéra français, et dans cette lettre, il parle au plus savant musicien de l'Europe comme il l'eût fait à un mince écolier, et y traite des questions dont il n'avait pas les premières notions, comme s'il eût été un habile professeur: « A propos d'harmonie et de contrepoint, dit-il, » permettez-moi de vous dire que cette partie est » beaucoup trop négligée par vos compositeurs. Sans » doute les fugues qui ne sont que savantes, *les ré-* » *pliques trop recherchées, les marches renversées,* » *syncopées,* etc., ne peuvent guère entrer avec » succès dans la musique vocale dramatique; ce » serait bien peu connaître l'art que de déployer si

» mal à propos tout cet artifice; mais on ne se jus-
» tifie pas d'être superficiel par la crainte de se
» montrer pédant. Aujourd'hui, la plupart de vos
» airs sont sans fond et sans substance. Vos profes-
» seurs devraient-ils donc avoir besoin d'autre chose
» que du premier couplet du *Stabat* de Pergolèse
» pour sentir combien l'harmonie peut servir l'ex-
» pression? Le parti qu'en a tiré le chevalier Gluck
» est vraiment admirable; il en déploie toutes les ri-
» chesses que son génie sait toujours rendre pittores-
» ques, sans que l'effort, la contrainte et l'affecta-
» tion paraissent jamais. » Tout cela est rempli d'er-
reurs et de niaiseries; on ne sait ce que c'est que
des *répliques recherchées*, des *marches renversées*,
syncopées, etc.; ces expressions ne peuvent se trou-
ver que dans le langage d'un homme étranger à la
science dont il parle. Il faut être complètement igno-
rant de l'histoire de la musique pour reprocher aux
compositeurs italiens du dix-huitième siècle, de
manquer de science, puisque l'école italienne étoit
alors la seule où il y eût de la science. Enfin, il est
absurde de présenter des ouvrages remplis d'incor-
rections comme ceux de Gluck, pour des modèles
de la science du contrepoint. Gluck avait un senti-
ment admirable de l'harmonie; mais l'art de le ré-
duire en combinaisons pûrement écrites lui était ab-
solument étranger. Le P. Martini eut cependant la
bonhomie de répondre sérieusement à toutes ces
impertinences.

En traduisant *Alceste* pour la scène française,
Gluck s'abandonna sans réserve à son goût devenu de
jour en jour plus dominant pour la musique expressive.
Les italianismes qui se trouvaient dans la partition ita-
lienne disparurent pour faire place à des choses plus
fortement senties. Il ne voulut point qu'il y eût rien
pour l'oreille seule dans cette pièce; la raison lui
semblait devoir trouver une part plus importante.
Non qu'il y eût des traits de mélodie touchante dans

la douleur d'Alceste ou dans les plaintes d'Admète; mais il est évident que le pathétique domine plus dans ces mélodies que les formes gracieuses. L'ensemble de cette belle composition est si bien combiné que toutes ses parties semblent être les conséquences l'une de l'autre. Il était possible de préférer un autre genre de musique; mais on était forcé d'avouer que toute celle-là était de création, et qu'elle ne ressemblait à aucune autre. Cependant, les Français seuls rendirent d'abord justice au grand homme qui avait inventé toutes ces choses; le pays qui l'avait vu naître ne montra pas seulement de l'indifférence pour sa musique, des critiques amères y furent publiées sur les inventions qui s'y trouvaient, et qu'on crut flétrir en disant *qu'elles n'étaient bonnes que pour des Français*. L'un des antagonistes les plus ardens de la musique de Gluck fut le savant Forkel, dont l'esprit sec et pédant était incapable de juger de ce qui tient à l'imagination et à la poétique de la musique. A propos de la publication d'une brochure qui parut à Vienne, en 1775, sur la révolution musicale opérée par Gluck (1), il inséra, dans le premier volume de sa *Bibliothèque de musique* (2), une longue dissertation où il attaqua sans ménagement le génie du grand artiste. Aux raisons qu'il donne pour soutenir son opinion, il est évident qu'il n'avait pas compris le principe de cette révolution, et qu'il n'avait pas aperçu ce qu'il y avait de neuf et d'inventé dans l'objet de ses dénigremens.

Ce fut encore un homme de lettres qui, le premier, comprit en Allemagne le mérite du célèbre compositeur. Wieland, à la même époque où Forkel publiait sa *Diatribe*, s'exprimait ainsi sur le même sujet :

(1) *Ueber die Musik* des Ritters Christoph von Gluck, etc. 1775, in-8°.

(2) *Musikalisch-kritische Bibliothek*, von Johann Nicolaus Forkel, t. 1, p. 53.

« Grâces au génie puissant du chevalier Gluck,
» nous voilà donc parvenus à l'époque où la musique
» a recouvré tous ses droits : c'est lui, et lui seul qui
» l'a rétablie sur le trône de la nature, d'où la bar-
» barie l'avait fait descendre, et d'où l'ignorance,
» le caprice et le mauvais goût la tenaient jusqu'à pré-
» sent éloignée. Frappé d'une des plus belles maxi-
» mes de Pythagore, *il a préféré les muses aux sy-*
» *rènes* (1). Il a substitué à de vains et faux orne-
» mens, cette noble et précieuse simplicité qui, dans
» les arts comme dans les lettres, fut toujours le ca-
» ractère du vrai, du grand et du beau. Eh! quels
» nouveaux prodiges n'enfanterait pas cette âme de
» feu, si quelque souverain de nos jours voulait faire
» pour l'opéra ce que fit autrefois Périclès pour le
» théâtre d'Athènes. » L'admiration si bien exprimée par le littérateur allemand ne trouva point d'échos parmi les musiciens de la Germanie, pendant le reste du dix-huitième siècle. Vienne, témoin des premiers triomphes de Gluck, continue même à se montrer insensible à sa gloire; mais l'Allemagne du nord est revenue de ses préjugés, et proclame aujourd'hui le nom de Gluck au nombre des musiciens dont elle s'honore le plus.

FÉTIS.

CORRESPONDANCE.

A M. le Directeur de la REVUE MUSICALE.

Monsieur,

Plusieurs journaux, croyant sans doute avoir trouvé une occasion d'enlever à Rossini une portion de la gloire qu'il s'est acquise par un nouveau chef-

(1) Ces mots ont été placés comme devise au bas du portrait de Gluck.

d'œuvre, ont imprimé que la Tyrolienne de *Guillaume Tell* avait été composée par un avocat de Boulogne-sur-Mer. En l'absence de Rossini, c'est à moi qu'il appartenait de démentir ce fait, et si j'ai tardé jusqu'à ce moment à le faire, c'est que je pensais que M. l'avocat de Boulogne-sur-Mer se chargerait lui-même de ce soin; j'étais d'autant plus fondé à le croire, que l'assertion ayant été avancée pour la première fois dans l'*Annotateur de Boulogne*, à la rédaction duquel M. l'avocat n'est pas étranger, il était impossible qu'il n'en eût pas connoissance. Voici le fait :

A l'époque où Rossini fit connaître qu'il s'occupait à mettre en musique l'opéra de *Guillaume Tell*, sollicité par plusieurs de ses amis d'introduire dans sa partition un ranz des vaches national, il accepta de M. Dabadie une *mélodie* de quelques mesures qui avait été adressée à ce dernier par M. P. Hédoin, bâtonnier de l'ordre des avocats de Boulogne-sur-Mer. M. Hédoin manifesta le désir de recevoir en échange un manuscrit de Rossini, pour enrichir la collection d'autographes qu'il possède, et il reçut en effet, par l'entremise de M. Dabadie, la prière de Moïse copiée de la main de l'auteur.

Cette mélodie, que M. Hédoin déclarait avoir entendu chanter dans les montagnes de la Suisse, a été intercalée depuis dans un nocturne publié il y a plus d'un an, sous ses auspices, et ayant pour titre :

Le Départ du Chalet,
mélodie suisse à deux voix,
paroles de *P. Hédoin*,
musique par E. Voizel.

J'ignore si c'est à M. Hédoin ou à M. Voizel qu'appartient l'accompagnement de cette mélodie, mais ce qui est certain, et ce dont vous pourrez vous con-

vaincre vous-même, c'est que cet accompagnement ne va pas avec le chant (1).

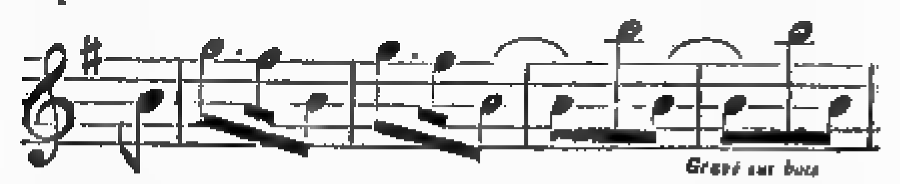
Il est probable que, si M. Hédoin eût été, comme on l'assure aujourd'hui, l'auteur de cette mélodie, il n'eût pas abandonné à M. Voizel le soin d'en composer un nocturne à deux voix pour se contenter du modeste honneur d'attacher son nom à des paroles telles que

Belle Helvétie,
Douce patrie,
Mère chérie,
Il faut vous fuir.
Ah! ah! ah!

Quoi qu'il en soit, que cette mélodie ait été ou non composée par M. Hédoin, car enfin il faut bien qu'elle ait été composée par quelqu'un, ce qui est certain, c'est qu'elle n'a riende commun avec la Tyrolienne de *Guillaume Tell*, et que Rossini ne l'a employée que dans une ritournelle sans importance, qui à peine a été remarquée. Mais voulant prêter à Rossini le ridicule d'avoir profité d'un morceau de musique composé par un autre, il était tout simple de citer au hasard celui des morceaux de *Guillaume Tell* dont le succès est le plus général;

---

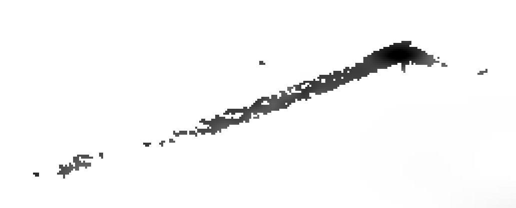
(1) Il est incontestable que l'auteur de l'accompagnement de cette phrase :



s'est trompé lorsqu'il a mis sur la première et la seconde mesure l'accord parfait de *mi* et celui de septième sur la troisième et la quatrième, car le *fa* qui saute au *si*, ne peut être considéré comme une de note passage. Rossini ne pouvait s'y tromper ; aussi a-t-il considéré le *sol* comme un appogiature de *fa*, et placé sur les premières mesures l'accord de septième, suivi de l'accord parfait sur les deux autres. C'est la véritable harmonie.



(*Note du Rédacteur.*)



seulement, il est malheureux pour les auteurs de semblables imputations, qu'ils soient exposés à être démentis.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.

E. Troupenas,

Éditeur des opéras français de Rossini.

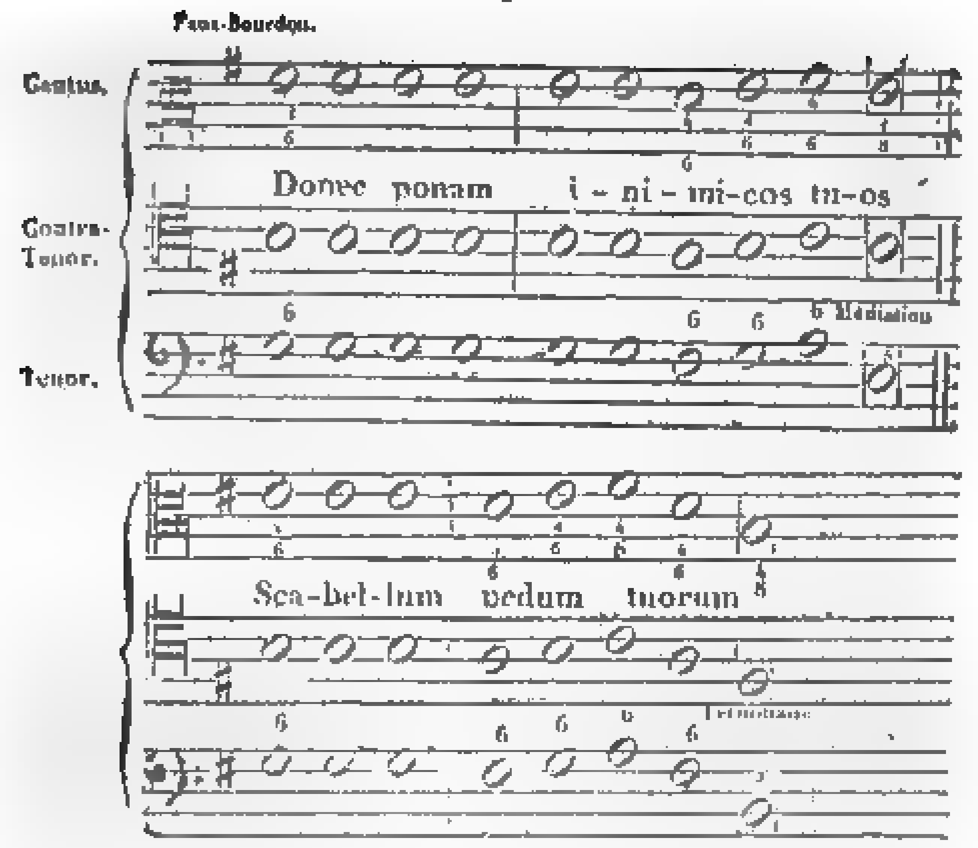
A M. Fétis, rédacteur de la Revue Musicale.

Monsieur,

L'article *Faux-Bourdon* de M. Delafasge, inséré dans votre numéro de la *Revue Musicale* du 6 de ce mois, m'a porté à faire sur cette espèce de contre-point plusieurs observations que je désire que vous trouviez dignes d'être présentées aux amateurs de votre excellent recueil et de la musique en général.

Cet art, on ne saurait le nier, est resté long-temps dans l'enfance et dans un état de barbarie, faute, par nos aïeux, d'avoir remonté aux principes vrais et purs de la mélodie et de l'harmonie, la connaissance, le classement des consonnances; la distinction, la détermination des modes; leur formation particulière et les influences diverses de certaines successions de sons.

L'exemple cité par M. Delafasge, de la construction d'un faux-bourdon à trois parties, que je rapporte ici, nous montre un chant qui, commençant en *mi* mineur, a deux repos, l'un en *mi*, l'autre en *si*, mais tous deux indéterminés quant à leur mode, par l'absence, dans chacun d'eux, de la tierce de leur tonique : premier vice.



Cet exemple, noté avec un seul *fa* dièze à la clé, semblerait indiquer un chant en *sol* majeur ou en *mi* mineur ; second vice, provenant du défaut d'examen de la marche générale du chant, et de l'harmonie de la tonique qui en forme le repos final et absolu.

L'auteur de ce contre-point prétend n'admettre que des quartes dans son *contratenor*, et il y admet le triton *fa* dièze *ut* : contradiction manifeste. Toutefois, s'il eût noté à la clé l'*ut*, suivant l'indication de la gamme de la tonique, il aurait évité le triton ; mais il aurait formé un accord consonnant en *fa* mineur, qui n'aurait pu être suivi immédiatement de celui en *mi*, qui forme le premier repos, déterminé dans le mode mineur seulement par le souvenir des premiers accords de ce mode. Le second accord où se trouve introduit le même triton, peut bien à la rigueur être suivi de l'accord en *re* majeur, mais

qu'elle n'est pas la souffrance de l'oreille dans la succession de ce dernier au repos final en *si* mineur, qui n'est appelé que par la succession des trois notes du chant *fa* dièze, *re, si* ! L'esprit et l'oreille restent en effet dans un état de stupeur et d'incertitude, parce qu'ils attendaient le repos naturel sur l'harmonie de *sol* majeur, ou avaient besoin que le repos sur *si* mineur fût appelé par ses deux sensibles *la* dièze et *ut* dièze, réunies à la quinte *fa* dièze, en employant un accord consonnant ; ou, si l'on eût voulu employer un accord dissonnant plus convenable au caractère du mode mineur, réunies à la quarte *mi* ou à la sixte mineure *sol*.

On voit que, faisant abstraction des règles bizarres de ce barbare contre-point, on aurait obtenu des résultats bien plus satisfaisans en ne consultant que les rapports des harmonies dont la succession convient à l'oreille. C'est ce qui me confirme de plus en plus dans mon aversion pour les fausses bases de cette science (1) ; quelque peine que l'on éprouve à me la pardonner, si j'en juge par l'oubli profond dans lequel on laisse mon manuscrit sur les principes de la mélodie et de l'harmonie, ouvrage que vous-même pourtant, Monsieur, avez cru mériter l'attention et l'examen de la classe des beaux-arts de l'Institut.

Permettez-moi de vous renouveler ici, Monsieur, l'expression de ma haute estime et de ma parfaite considération.

Le Baron Blein.

Choisy-le-Roi, le 17 novembre 1829.

(1) Ce serait une erreur de considérer les défauts choquans du Faux-Bourdon dont il s'agit, comme le résultat des règles du contre-point ; c'est précisément parce que ces règles y sont violées qu'il ne vaut rien.

(*Note du Rédacteur.*

NOUVELLES DE PARIS.

THEATRE ROYAL ITALIEN.

Représentation au bénéfice de M[lle] Sontag.

Don Giovanni, musique de Mozart.

C'est merveille que de voir ce *Don Juan* qui devança les besoins du dix-huitième siècle, en fait de musique dramatique, et qui a servi de modèle à tout ce qu'on a fait depuis son apparition, se montrer aujourd'hui plein de fraîcheur, de jeunesse, et faire oublier qu'il a vu le jour en 1787. Que de renommées se sont faites et ont passé depuis lors! Que d'opéras élevés d'abord aux nues par l'enthousiasme sont tombés dans l'oubli! O Mozart! homme prodigieux, plus j'entends tes ouvrages, plus j'en examine les détails et plus je les admire, plus je reste confondu devant ton génie! Tes mélodies sont encore ravissantes de fraîcheur, d'élégance, de passion et de délicatesse; ton harmonie est toute à toi, bien que depuis près d'un demi-siècle chacun t'en ait emprunté quelque chose; elle est empreinte d'un charme qu'on n'a pu te ravir; ton instrumentation est toute de création, et malgré les progrès inévitables du tems, elle reste encore le modèle pour les efforts obtenus avec peu de moyens. Ton étoile n'a point pâli dans la succession des générations; que dis-je? l'éclat d'un autre astre, qui ne s'est montré que trente ans après elle, n'en a point affaibli les rayons. Mozart! ton nom et tes chefs-d'œuvre traverseront les siècles.

La musique de Don Juan n'est point faite avec de

certaines formules dont l'effet est connu; elle est presque toute dépourvue de rhythme simétrique qui, depuis dix ans, a exercé tant d'influence sur les sensations musicales du public; Mozart, qui écrivit cet ouvrage pour lui, a terminé presque tous ses morceaux sans y mettre la cadence bonnale qui avertit les auditeurs, et qui leur évite la surprise de la fin; à l'exception des finales, la plupart des morceaux sont d'une étendue peu développée qui n'a point de rapport avec les formes auxquelles on est maintenant habitué; enfin, toutes les mélodies sont si réelles, si pleines, si intimement liées à l'harmonie, que les chanteurs n'y peuvent introduire ces fioritures qui font les délices des habitués du théâtre italien, et qu'il faut qu'ils se bornent à chanter la note. Qu'on juge d'après cela de ce qu'il faut de beautés positives dans la musique de cet opéra pour résister à des conditions si désavantageuses! et cependant elle a résisté. Ce n'est point qu'elle ait excité dernièrement ces transports ni ces cris d'admiration qui naissent souvent des ornemens audacieux qu'une cantatrice ajoute à la mince mélodie d'une cavatine ou au rhythme pressé d'un mouvement final; cet effet physique ne peut se produire par de la musique qui n'a point été composée dans ce but; mais si l'expression du plaisir était moins bruyante, la jouissance ne fut pas moins réelle. Dans les corridors, au foyer, l'on n'entendait entre le premier et le second acte que ces mots répétés de toutes parts; *c'est charmant*, *c'est délicieux*. Cette sorte d'applaudissemens a son prix aussi.

Avant de parler des détails de l'exécution, je dois faire une observation sur une erreur, ou du moins sur une chose qui me semble en être une, quoique mon opinion soit contraire à l'opinion générale: il s'agit des mouvemens dans lesquels on exécute la musique ancienne. On sait à peu près quels furent ceux dans lesquels Mozart a conçu sa musique; et religieusement on veut conserver aujourd'hui ces

mouvemens. Ce respect pour les intentions d'un grand artiste est louable en soi; mais est-il bien certain que ce soit le moyen de faire valoir ses productions quand le goût a changé complètement. Depuis dix ans, on s'est si bien accoutumé à entendre des mouvemens vifs et animés que les *allegro* modérés paraissent froids en dépit des beautés qui se trouvent dans la musique. Ne serait-ce pas rendre un hommage plus profitable à la gloire de Mozart que d'animer un peu la plupart de ses morceaux dont le mouvement n'est maintenant qu'une nuance entre le lent et le vif? Par exemple, le beau duo *fuggi, fuggi, Crudel*, que mademoiselle Sontag a chanté avec la plus grande perfection, a manqué d'effet parce que le mouvement était trop retenu. Lorsque Garat chantait ce morceau dans les concerts de la rue de Cléry, il animait davantage le mouvement, et y mettait une chaleur qui excitait le plus vif enthousiasme. Je me souviens que quelques personnes disaient alors que Mozart n'avait pas composé son morceau pour qu'il fût chanté avec tant de vitesse : Garat ne répondait à cela que par cette question : *Vous ai-je fait de l'effet?—Sans doute.—Je n'en veux pas davantage.* Sans exagérer la vitesse, on peut animer la musique; c'est ce que l'orchestre et les chanteurs n'ont pas compris dans cette occasion.

Lorsqu'on monta *Don Juan*, il y a huit ans, pour Garcia; ce chanteur était dans toute la force de son talent; lui et madame Mainvielle—Fodor suffisaient au succès de ce bel ouvrage madame Ronzi Debegnis, assez faible cantatrice dans la plupart de ses rôles, ne se tirait pas mal de celui de *Donna Anna*, parce qu'elle l'avait étudié avec Garat. Mais le beau rôle de *Donna Elvira*, qui occupe une place importante dans la plupart des morceaux d'ensemble, était alors sacrifié, et cela nuisait beaucoup à l'effet de la musique. Il est singulier qu'il en ait toujours été de même à chaque reprise de l'ouvrage. Pour la première fois, ces trois rôles viennent d'être chantés de ma-

nière à satisfaire les oreilles les plus délicates et les plus exercées. Celui de *Donna Anna* a été l'occasion d'un véritable triomphe pour mademoiselle Sontag. Ce n'était plus cette légère merveille de vocalisation dont on admire toujours la facilité prodigieuse, mais dont on n'est point touché; c'était la véritable *Donna Anna* de Mozart, sensible, énergique, grandiose; c'était la perfection du pathétique sans grimace. On ne connaissait point encore à mademoiselle Sontag le talent de dire si bien le récitatif, de chanter simplement sans perdre rien de ses avantages, d'émouvoir enfin depuis le commencement d'un rôle jusqu'à la fin. Ce n'est point en vain que l'Allemagne a nourri son enfance; elle est inspirée par la conviction de la supériorité de son immortel compatriote. Les honneurs de la soirée ont été pour elle; ils étaient bien mérités.

Madame Malibran a bien chanté le rôle de *Zerlina;* elle y a mis la simplicité nécessaire; mais madame Fodor avait plus de charmes. Quant au personnage de *Donna Elvira*, mademoiselle Heinefetter aurait peut-être pu y mettre un peu plus d'énergie, mais non le chanter d'une manière plus pure et plus juste. Sa belle voix a fait le plus grand effet dans tous les morceaux d'ensemble. dans le beau trio du finale du premier acte. L'union de mesdemoiselles Sontag et Heinefetter a fait le plus bel effet. Le public, ravi de plaisir, a fait recommencer ce beau morceau.

Garcia est encore un grand acteur : dans la scène dernière avec le commandeur, il a été, sous le rapport du jeu, au moins égal à ce qu'il était autrefois; mais comme chanteur, il n'est plus que l'ombre de lui-même. Sa pantomime, son action théâtrale représentent encore la verve du débauché; mais ce scintillant rondo, *fin che dal vino*, où tout le rôle est renfermé, ce rondo, que Garcia disait avec tant de puissance autrefois, et qui lui valait toujours les honneurs du *bis*, a passé cette fois presque inaperçu.

Quand on a conservé le souvenir d'un grand talent, il est pénible de ne plus voir que ses ruines.

La belle voix de Santini fait de l'effet dans le rôle de Leporello; mais ce chanteur s'est trompé sur quelques intentions de son rôle. Par exemple, il a chanté lourdement et avec trop d'affectation l'air *madamina*. Dans cet air, le valet adresse à une grande dame des plaisanteries équivoques, il doit les dire légèrement, s'il ne veut révolter. Santini a trop appuyé sur ces choses au lieu de les dire avec esprit. Je trouve qu'il fait aussi un peu trop la grosse voix dans l'air de l'introduction.

On ne peut point reprocher à l'orchestre d'avoir manqué d'exactitude, excepté dans le duo de *Don Juan* et de *Leporello*, au second acte, où M. Grasset a jugé à propos de commencer seul au lieu de prévenir son orchesrre. Cependant, malgré cette exactitude de notes, il s'en faut de beaucoup que l'opéra ait été bien accompagné. Il n'y avait point d'intention dans tout cela, point d'accent, rien qui fit sentir les bonnes notes ni les finesses de l'instrumentation. Ce n'est pas ainsi que des artistes distingués devraient fêter Mozart.

FÉTIS.

— M. Massimino a ouvert ses cours de musique mardi dernier à son établissement musical, rue St-Marc, n° 10.

Le professeur a commencé sa séance par un discours dans lequel il a indiqué rapidement les procédés qu'il emploie dans son enseignement, et, s'adressant aux élèves, il leur a fait sentir la nécessité de coopérer au succès auquel ils aspirent, en apportant dans leur travail beaucoup d'application et surtout cette volonté que M. Jacotot présente comme le premier élément de l'enseignement.

Après le discours, les élèves de M. Massimino ont exécuté d'une manière généralement satisfaisante

plusieurs morceaux de musique, tant en français qu'en italien. On a dû remarquer avec plaisir que notre langue n'a pas paru moins musicale, et n'a pas fait moins de plaisir que celle de Métastase. Nous connaissons l'opinion de M. Massimino à cet égard ; la *Galerie Musicale*, ouvrage tout français, qu'il publie, prouve quel est l'intérêt que le professeur porte à la musique française.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

Ce n'est pas chose commune dans une ville de province, que la représentation d'un opéra dont le poëme et la musique ont été composés par deux jeunes gens formés dans ses murs. Un spectacle de ce genre a été donné dernièrement aux habitans de Dunkerque. Deux jeunes gens, MM. Carlier et Crispin, l'un poète, l'autre musicien, viennent de faire représenter sur le théâtre de cette ville un opéra comique intitulé : *le Barbier de Bagdad* ou *le Fils du Calife*. Le journal qui nous fournit des détails sur cette pièce, fait le plus grand éloge de la musique. Nous nous dispensons de donner l'analyse de la pièce, pour ne parler que de la partition. Le premier acte renferme un rondeau gracieux, un duo très-agréable, et un finale d'une conception heureuse. Au second acte, un air de femme a semblé plus faible ; mais un air de ténore, un quatuor élégant, et un finale d'une bonne facture, ont reçu d'unanimes applaudissemens. On remarque dans la partition du *Barbier de Bagdad* une manière élégante, une instrumentation soignée et de jolis détails, sans pour cela que l'auteur ait négligé le chant, partie essentielle de la musique ; tout fait présumer que M. Crispin ne s'en tiendra pas à

ce premier ouvrage qui, du reste, a été bien accueilli.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Berlin, 9 *novembre*. Enfin, après une longue attente et des demandes réitérées, nous avons obtenu qu'on donnât sur le Théâtre-Royal la première représentation de *Faust* de Spohr, qui fait, depuis seize ans, l'ornement des scènes d'Allemagne. L'ouvrage a obtenu un succès décidé ; mais il est naturel de penser que cette musique a besoin d'être entendue beaucoup pour devenir l'objet d'une prédilection sinon populaire, au moins générale. Le poëme, tel qu'il a été fait pour l'Opéra, est loin de favoriser toujours le musicien autant que la richesse et la singularité du sujet devaient le faire espérer ; mais celui-ci a trouvé le moyen de faire encore sa part aussi bonne que possible. Le rôle principal a été rempli avec beaucoup de talent par Devrient, qui a été redemandé. La mise en scène mérite beaucoup d'éloges : les costumes sont très-beaux, ainsi que les décors. On a fort applaudi celui qui représente le *Blockecberg*. Il faut espérer qu'après avoir si bien commencé, on en viendra à nous faire faire connaissance avec un grand nombre d'autres opéras allemands qu'on semble affecter de nous laisser ignorer. Sous ce rapport, M. Spontini est bien en retard.

Nous avons, depuis quelque temps, au théâtre de Kœnigstadt, une société de chanteurs styriens dont la manière a la plus grande affinité avec celle des Tyroliens, leurs voisins ; ils exécutent le *Jodeln* (passage heurté de la voix de poitrine au fausset), avec une grande perfection. Ils produisent encore d'autres

effets, et l'un d'eux joue, avec beaucoup d'habileté, d'une guitare d'espèce particulière.

L'académie de chant de Zelter continue à exécuter un choix parfait de musique classique. Elle a annoncé une suite de quatre grandes séances qui seront séparées chacune par un intervalle de quatre semaines. Parmi les morceaux exécutés dans l'une des dernières réunions, on a remarqué un motet de Zelter pour deux chœurs, à quatre voix ; un *Sanctus* de Spohr, plein de mélodie ; un *Crucifixus*, de Lotti ; *Jeh lasse dich nicht*, motet de Sébastien Bach, et une composition à seize voix, de Félix Mendelsohn.

Nüremberg, 20 *novembre*. Paganini a donné ici deux concerts, le 9 et le 12, et depuis ce temps, toutes les formules admiratives ne font que se rencontrer et se rendre ; tous les journaux sont pleins de vers et de commentaires sur la corde de *sol*, et les moyens d'exécution du grand artiste. La première soirée avait produit 1,400 florins.

Le gouvernement bavarois vient d'ordonner que tous les élèves des hautes écoles ecclésiastiques catholiques recevraient l'instruction musicale.

Rome, 8 *novembre*. On a exécuté, le jour de la Toussaint, chez les frères Philippins, un oratorio de Rossini, intitulé *la Mort d'Aaron* (1). On devait chanter le dimanche suivant l'oratorio de *l'Enfant prodigue* du maestro Bonfichi.

(1) C'est probablement une parodie de la musique de *Moïse*.

PROSPECTUS.

JOURNAL DE PIANO, *ou Recueil de Morceaux nouveaux et choisis des premiers compositeurs français et étrangers.*

Depuis que le goût de la musique s'est nationalisé en France, le nombre des artistes et des amateurs augmente chaque jour. Cet art est devenu aujourd'hui un besoin pour toutes les classes de la société. Partout on aime la musique, partout on la cultive ou on la professe; elle entre essentiellement dans l'éducation.

Les éditeurs ont répondu avec empressement à cet élan; d'importantes publications se sont succédées; les partitions de nos grands maîtres, les œuvres d'auteurs célèbres, des morceaux de chant ont été offerts par souscription.

Mais au milieu de toutes ces publications, on regrette qu'il n'existe point de journal consacré spécialement au piano, et paraissant à des époques fixes.

Convaincu que la musique de piano est aussi généralement aimée que répandue, et désirant satisfaire aux vœux de MM. les amateurs et artistes, on s'est déterminé à publier, sous le titre de *Journal de Piano*, un nouveau recueil de fantaisies, andante, rondo, variations et autres morceaux de ce genre rédigés par les meilleurs compositeurs nationaux et étrangers.

L'éditeur, attaché depuis long-temps à l'administration de l'Académie royale de Musique, se trouve

appelé à connaître par lui-même ou par ses relations les auteurs les plus célèbres et les productions les plus nouvelles et les plus renommées. Il mettra autant d'intérêt que d'amour-propre à faire de son journal un recueil d'élite.

Quoique déterminé à n'épargner aucun des sacrifices nécessaires pour atteindre ce but, et pour ne publier que des ouvrages dont le public recherche et apprécie le mérite, cette collection sera cependant offerte à MM. les souscripteurs à des conditions si modérées, qu'elle deviendra beaucoup moins coûteuse que la musique achetée au prix ordinaire.

Le soin qu'on apportera dans la gravure et l'exactitude qu'on mettra dans l'envoi des numéros successifs, concourront, on ose l'espérer, à justifier le suffrage que cette collection paraît destinée à obtenir.

Le 1er de chaque mois, il paraîtra un numéro contenant douze à quinze planches d'impression, ce qui portera à douze le nombre des livraisons pour l'année.

Le premier numéro sera livré aux souscripteurs le 1er janvier 1830.

Le prix de la collection, franc de port, pour Paris, est de 30 fr., et pour les départemens, de 33 fr.

On souscrit à Paris, chez l'éditeur, rue Bleue, n° 13, et chez tous les marchands de musique, les libraires et les directeurs des postes de toute la France.

Les lettres, souscriptions, réclamations et envois d'argent doivent être adressés, franc de port, à M. Le Duc, rue Bleue, n° 13, à Paris.

Album *lyrique et lithographique* pour 1830,

Composé de douze romances ou nocturnes mis en musique avec accompagnement de piano, par Auguste

Panseron, de la chapelle du Roi, professeur à l'Ecole royale de Musique, et arrangés pour la guitare par Meissonnier jeune; orné de douze lithographies de MM. Devéria, Grenier, Roqueplan, Adam, Bardel. Wattier, etc.

L'accueil favorable qu'a obtenu l'année dernière l'*Album* de M. Panseron est pour les éditeurs une preuve certaine de l'empressement du public à se procurer celui qu'ils publient cette année. Dans cette espérance, ils n'ont rien négligé pour donner à ce recueil tout l'intérêt dont il était susceptible.

Ils ont choisi avec soin, parmi les gracieuses productions de M. Panseron, celles qui offraient le plus de chances de succès. Les lithographies sont confiées au crayon des artistes les plus habiles; nommer MM. Devéria, Grenier, Roqueplan, Adam, Bardel, Wattier, c'est se dispenser de tout autre éloge.

La gravure, le choix du papier, l'impression et la reliûre ne laisseront rien à désirer.

Cet *Album* paraîtra au commencement du mois de décembre. Pour ne point éprouver de retard dans les envois, on est prié de se faire inscrire avant le 1er décembre chez les éditeurs*l*.

MM. les marchands de musique jouiront d'une remise de 3 fr. par exemplaire avec accompagnement de piano, et de 2 fr. avec accompagnement de guitare.

Ceux qui souscriront pour quatre exemplaires recevront le cinquième gratis.

Le prix est de 12 fr. avec accompagnement de piano, et de 9 fr. avec accompagnement de guitare.

On souscrit à Paris, chez E. Troupenas, rue Saint-Marc, n° 23; J. Meissonnier, rue Dauphine, n° 22.

ANNONCES.

Collection complète des œuvres composés pour le piano-forte, par L. Van Beethoven, publié par A. Farrenc, éditeur de musique, rue J.-J. Rousseau, n°. 12.

Cette collection gravée par MM. Marquerie, et corrigée avec tout le soin possible, a été commencé, il y a un an, par l'éditeur qui vient de mettre en vente les 12e et 13e livraisons.

La 12e contient : le 5e concerto pour piano (en *mi b.*) exécuté dernièrement par M. Hiller au concert de M. Berlioz.

Et la 13e : œuvre 120. 33 variations pour piano seul.
» 28. Sonate pour piano seul.
» 15. Variation pour piano seul sur l'air : *Une fièvre brûlante.*
» 19. Variation pour piano et violon celle ou violon sur l'air de Mozart : *La vie est un voyage.*

Les 14e, 15e et 16e livraisons sont sous presse et paraîtront incessamment.

IMPRIMERIE DE CH. DEZAUCHE,
Faub. Montmartre, N°. 4.

VARIÉTÉS.

De la Guerre des Dilettanti, ou *De la Révolution opérée par Rossini dans l'opéra français, et des rapports qui existent entre la Musique, la Littérature et les Arts; par M. Joseph d'Ortigue.* — Brochure in-8° de soixante-dix-sept pages. Paris, à la librairie de Ladvocat, 1829.

« Rossini ! On a tant parlé de Rossini depuis
» quelques années; ce nom est devenu si populaire
» dans le monde musical, qu'il peut paraître super-
» flu d'en parler encore. N'a-t-on pas déjà tout dit
» sur un compositeur qui semble avoir épuisé tous
» les genres de critiques et d'éloges ? »

Telle est la manière dont l'auteur de cette brochure entre en matière; mais il ne tarde point à écarter le scrupule qui semblait l'arrêter d'abord, parce que ce n'est point Rossini seul ni le système unique de sa musique qu'il prétend examiner, mais le rapport de l'homme et de l'art avec l'état moral de la société. Selon M. d'Ortigue, on ne peut considérer Rossini et la révolution qu'il a faite dans la musique que comme le produit nécessaire de son siècle. Cette donnée promet des aperçus piquans, sinon d'une vérité incontestable. Examinons comment l'auteur a rempli son cadre.

« Aux yeux de quiconque a étudié les bases inva-
» riables sur lesquelles repose l'ensemble du monde
» moral, dit M. d'Ortigue, tout se lie si bien, les
» choses expliquent tellement les hommes, que,
» pour assigner à ceux-ci la place qui leur convient,

» il suffit de les confronter avec leur époque, ou
» avec d'autres hommes qui, à une époque diffé-
» rente et dans une autre partie, ont suivi une
» marche semblable. Il est facile de voir alors à la
» faveur de quelles idées certaines réputations se
» sont faites; et celui qui se sera élevé le plus haut
» avec le moins d'appui, sera celui qu'il faudra
» placer en première ligne.

» En prononçant donc sur le mérite personnel de
» M. Rossini et sur le rang qu'il doit occuper parmi
» les grands hommes, on devra bien se garder de
» confondre l'homme qui a formé son siècle avec
» l'homme que son siècle a formé, et examiner si la
» part qu'il en a reçue, est plus ou moins grande
» que celle qu'il lui a apportée. »

Je ne sais si tout le monde éprouvera la même impression que moi : après avoir lu ce passage, je compris quelle serait la conclusion de M. d'Ortigue; je présumai du moins que s'il aimait la musique de Rossini, c'était avec modération, et plutôt en critique qu'en enthousiaste : aussi ne fus-je point étonné de trouver dans la brochure nouvelle le paragraphe qu'on va lire :

« Il faut convenir que M. Rossini a porté jusqu'au
» plus haut degré les qualités superficielles et bril-
» lantes. Il a parfaitement saisi l'esprit de son siècle,
» qui traite de pédanterie la doctrine que jusqu'ici
» l'on avait regardée comme chose indispensable à
» tout compositeur comme à tout écrivain. Il en est
» résulté que ceux qui ont admiré avec juste raison
» la grâce et la fraîcheur des chants, la richesse des
» accompagnemens, l'élégance et la hardiesse des
» formes, le coloris, la verve du discours musical,
» ont été choqués de ce que des connaisseurs plus
» exigens, qui ne donnent des éloges qu'après des
» censures, aient hésité à mettre au premier rang
» des compositeurs un homme *souvent inférieur aux*

» *grands maîtres dans les parties essentielles, et qui*
» *les avait tout au plus surpassés dans les qualités se-*
» *condaires*. Qu'après cela il y ait eu, avec cet en-
» gouement trop exclusif, trop d'aigreur dans les
» critiques, nous l'avons déjà dit; mais laissons les
» opinions exagérées. De même qu'on a pu re-
» procher à certains musiciens antérieurs de n'avoir
» pas su tirer tout le parti convenable des forces de
» l'orchestre, on a reproché à M. Rossini un trop
» grand luxe d'accompagnemens et un excès d'ef-
» fets mécaniques. Au lieu de convenir qu'il a fait
» faire un pas à la musique dramatique, ces musi-
» ciens ont cru reconnaître qu'il n'a fait que sub-
» stituer à la doctrine qui lui manque, des moyens
» dont il s'est servi avec bonheur, il est vrai, mais
» dont l'emploi nécessairement borné est plus facile
» et d'un fâcheux exemple. De là ces répétitions fas-
» tidieuses, ces réminiscences continuelles qui vien-
» nent détruire tout le charme d'un motif neuf et
» plein de fraîcheur; de là ce mélange d'idées ori-
» ginales et de phrases communes; de là ces modu-
» lations favorites, ces transitions usées qui, à force
» d'être entendues, ne ressemblent pas mal à du
» remplissage; et cette monotonie, cette uniformité
» de facture qu'on peut remarquer dans ses airs,
» dans ses morceaux d'ensemble, dans ses ouver-
» tures. Comme s'il n'avait qu'un cadre pour tous
» ses tableaux divers; comme s'il n'avait qu'un seul
» moule dans lequel il jette ses idées qui, en sortant,
» présentent toutes la même forme, la même em-
» preinte, la même physionomie. *Tout cela annonce*
» *moins un génie impuissant qu'un genre faux qui*
» *arrête son élan.* »

J'ai dû citer ce long passage pour faire comprendre dans quelle ligne de critique M. d'Ortigue se veut tenir, et quels sont ses principes. Sans cette citation, j'aurais craint d'avoir l'air de me contredire ou de n'avoir pas bien saisi le sens de la brochure

dont je veux rendre compte. L'auteur de cette brochure dit qu'on admire avec raison, dans la musique de Rossini, *la grâce et la fraîcheur des chants, la richesse des accompagnemens, l'élégance et la hardiesse des formes, le coloris et la verve du discours musical*; tout le monde, après avoir lu cet éloge, en tirera sans doute la conséquence que ces qualités sont les principales de la musique, et que celui qui les possède est doué d'un génie du premier ordre; mais on voit plus loin que ce n'est point ainsi que M. d'Ortigue conclut; car il dit que cet homme (Rossini), *est souvent inférieur aux grands maîtres dans les parties essentielles*, et qu'il ne les a *tout au plus surpassés* que *dans les qualités secondaires*. Nous sommes, comme on voit, bien loin de compte, puisqu'au lieu d'être les parties essentielles de la musique, la grâce et la fraîcheur des chants, la richesse des accompagnemens, l'élégance et la hardiesse des formes, le coloris et la verve du discours musical, n'en sont que les qualités secondaires. Ce n'est pas tout : M. d'Ortigue débute en disant que Rossini a porté jusqu'au plus haut degré *les qualités superficielles et brillantes*, et il termine en avouant que tous les défauts qu'on remarque en lui *annoncent moins un génie impuissant qu'un genre faux qui arrête son élan.* Tout cela est fort embarrassant; car il est certain qu'un génie qui n'est pas impuissant *est puissant*; et l'on ne comprend pas trop comment un génie puissant n'a que des qualités superficielles. Mon embarras s'augmente encore par les choses polies que M. d'Ortigue a bien voulu m'adresser dans sa brochure; je voudrais n'être pas en reste, et en même temps être clair et positif. Voyons si j'y parviendrai en cherchant quelles sont les qualités que l'auteur de la brochure considère comme plus essentielles, plus constitutives de la musique que celles qu'il reconnaît appartenir à Rossini, et comment il arrive à la démonstration de ses assertions.

Selon M. d'Ortigue, Rossini n'a montré du mépris pour les qualités classiques de la musique, c'est-à-dire le savoir technique, que parce qu'il a remarqué le peu de cas qu'on en fait généralement dans notre siècle. C'est en cela qu'il considère son talent comme le produit de l'époque à laquelle il appartient. Le penchant des dilettanti pour les choses légères, superficielles, pour les formes plus brillantes que solides enfin, paraît avoir déterminé le choix du maître de Pesaro, qui, avant tout, voulait obtenir des succès et sacrifier à la fortune. Saisissant avec habileté les occasions de s'approprier ce que d'autres musiciens avaient trouvé, il se contenta d'en arranger la physionomie selon le goût du public, et parut ainsi être l'inventeur de choses qui ne lui appartenaient pas. « De son tems, dit M. d'Ortigue, Voltaire avait emprunté à Shakespeare ses moyens » pour opérer une révolution sur notre théâtre tragique. M. Rossini, à son exemple, nous a apporté » les mêmes principes de *réforme* qui, avant lui, » avaient changé le système de l'art lyrique en » Italie.

» Saisissons bien ce trait de physionomie. L'un et » l'autre ont fait une révolution dans leur art, mais » ni l'un ni l'autre ne l'a faite par lui-même, c'est-» à-dire avec des élémens inconnus à ses devanciers » et qui lui appartinssent en propre. »

Ce n'est pas la première fois qu'on compare Rossini à Voltaire, et l'on doit convenir qu'il y a plus d'un rapport entre ces deux hommes célèbres. Sans examiner jusqu'à quel point Voltaire fut redevable à Shakespeare, je m'arrêterai à l'opinion émise avec justesse par M. d'Ortigue, savoir que l'art était stationnaire lorsque le poète et le musicien entrèrent dans la carrière, et qu'il cessa de l'être dès qu'ils eurent commencé de travailler. Mais ici une nouvelle difficulté se présente; car s'il est vrai que Voltaire et

Rossini n'ont rien inventé, comment se fait-il que l'art ait cessé d'être stationnaire avec eux? Pour imprimer un mouvement d'avancement à un art ou à une science, il faut nécessairement y introduire quelque nouveauté. Dira-t-on que ce n'est que dans les parties accessoires que des améliorations ont été faites? il restera encore à expliquer comment des perfectionnemens d'accessoires peuvent tirer un art ou une science de l'état stationnaire, et ce qu'on entend par des *parties essentielles* et *des parties accessoires*.

Autant que j'ai pu le comprendre, ce que M. d'Ortigue considère comme l'essentiel en musique, c'est le savoir, ou, comme il le dit, la connaissance des règles. En ma qualité de professeur, il ne m'appartient pas de le blâmer absolument en ceci, car bien que le contrepoint ne jouisse pas maintenant de beaucoup de considération, et quoique beaucoup de gens le traitent de *guenille*, j'avoue, comme le bonhomme des *Femmes savantes*, que *ma guenille m'est chère*. Ce savoir, qui n'est qu'une suite d'observations sur les convenances de l'aggrégation ou de la succession des sons, me paraît aussi nécessaire pour bien écrire la musique, que les règles de la grammaire le sont pour éviter les solécismes dans le langage ordinaire; pourtant j'ai peine à croire que ce soit l'essentiel de la musique. Si les savans sont rares, les hommes de génie le sont encore plus. Il est vrai que ceux qui réunissent une science profonde à beaucoup d'invention sont plus rares encore: aussi sont-ils à bon droit considérés comme de plus grands musiciens que les savans les plus savans, ou que les génies les plus brillans. Il ne faut pas croire, comme le vulgaire, qu'il suffise d'étudier la science pour devenir savant: la faculté d'apprendre ne réside pas dans toutes les têtes; mais le don d'inventer des chants, des successions d'harmonie, des formes musicales empreintes d'audace et de nouveauté, des effets d'instrumentation et de grands mouvemens

dramatiques ! comptez ceux qui en ont été pourvus par la nature, et dites combien ils sont.

Si l'on ne veut point prendre la rareté des choses pour base de leur valeur réelle, entrons dans la question, et voyons ce qui procure le plus de jouissance ou de la science sans génie, ou du génie sans la science, et nous verrons ce qui est essentiel en musique ou de l'un ou de l'autre.

L'objet de la musique est d'émouvoir. Il y a des émotions de diverses natures ; les unes, sont mélodiques ; les autres, harmoniques ; d'autres, naissent du mélange de l'harmonie et de la mélodie ; d'autres enfin ont pour principes ou une expression religieuse, ou une certaine force dramatique. Toujours une qualité domine les autres ; mais quelque soit le genre de l'émotion, un style pur, résultant des successions ou d'almalgames de sons agréables à l'oreille, est un plaisir qui ajoute à la sensation principale. Le savoir, qui donne cette pureté de style, est donc une qualité fort nécessaire lorsqu'il s'agit de plaire à des oreilles exercées. Mais cette pureté de style, et les formules polies peuvent-elles tenir lieu de l'invention mélodique, ou du sentiment d'harmonie, ou de l'expression dramatique ? Non, certes ! Il se peut que la musique soit écrite du style le plus pur, le plus irréprochable, et qu'elle ne procure à l'âme qu'une certaine sensation d'ordre dépourvue d'émotion ; sensation qui sera d'autant plus faible que l'on sera moins disposé par l'étude à la recevoir, et qui ne sera nécessairement que le partage d'un petit nombre d'individus. Or, je le demande, qui est-ce qui, même parmi les adeptes, préférera cette faible sensation aux émotions qu'un homme de génie procurera par le charme de sa mélodie, la nouveauté de son harmonie, ou l'explosion de son expression dramatique? personne assurément. La science, le contrepoint ni ses ressources ingénieuses, ne sont donc pas ce qu'il y a d'essentiel en musique : seulement ce sont des choses fort utiles.

M. d'Ortigue dit quelque part : « Le public s'em-
» barrasse fort peu des règles, je le sais; mais celui
» qui compose les doit-il ignorer? et de ce qu'il les
» ignorerait, s'en suivrait-il qu'elles ne doivent pas
» exister? » Non, sans doute; mais ce n'est pas la question. Un homme de génie ne tarde point à savoir, au moins par sa propre expérience, ce qu'il est utile qu'il sache. Quant aux parties véritablement scientifiques de l'art musical, telles que la fugue et le contrepoint, elles ne sont pas du ressort de la musique dramatique : Rossini a donc pu les ignorer à la rigueur : il est seulement fâcheux qu'il n'ait point essayé de se faire un style plus pur. Malgré les critiques que l'on peut faire de sa musique sous ce rapport, il ne possède pas moins les qualités *essentielles* d'un compositeur; c'est à dire celles qui tendent à émouvoir. M. d'Ortigue le reconnaît bien en plus d'un endroit, et notamment dans ce passage : « On s'est
» demandé mille fois si Rossini a du génie. Il faut
» plaindre ceux qui en refusent à celui qui a écrit l'air
» de la *Calomnie*, qui a prêté à *Otello*, à *Desdemona*
» de si terribles et de si pathétiques accens, qui s'est
» montré si gracieux, si varié dans la *Gazza, Cene-*
» *rentola*, la *Donna del Lago*, si dramatique dans
» *Tancredi* et *Semiramide!* » Je le demande encore; comment celui qui a du génie, et qui a fait tout ce que M d'Ortigue énumère ici, ne possède-t-il point les qualités essentielles de la musique, et comment n'en a-t-il que de superficielles?

Des rapprochemens que je viens de faire, il résulte qu'en adoptant sans examen les généralités de certains professenrs, et en les mêlant à ses propres impressions, M. d'Ortigue n'a pu éviter la confusion des idées ni les contradictions matérielles. Sans doute il est des critiques qui peuvent être faites des défauts de Rossini; mais elles sont d'autre nature : j'examinerai dans un autre article si M. d'Ortigue en a saisi la réalité.

FÉTIS.

Memorie storico-critiche della Vita e delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, detto il Principe della Musica, etc., *compilate da* Giuseppe Baini, *sacerdote romano, capellano cantore e direttore della capella pontificia* (1).

(Quatrième Article.) (2)

Nous allons, ainsi que nous l'avons promis, donner d'abord à nos lecteurs la liste complète et raisonnée des œuvres imprimées et inédites de Palestrina; elle sera pour sa mémoire notre premier et plus grand éloge, puisqu'elle présentera le résultat de ses immenses travaux.

ŒUVRES IMPRIMÉES.

I. Joannis Petri Aloisii Praenestini in Basilicâ S. Petri de Urbe capellae Magistri Missarum Liber primus. Impress. Romae apud Valerium Doricum et Aloysium fratres. Anno Domini 1554, cum gratiâ et privilegio. Ce volume contient quatre messes à quatre voix, *Ecce sacerdos Magnus*, *O regem cœli*, *Virtute*

(1) Voyez *Revue Musicale*, t. VI, pag. 198, 241 et 295.

(2) Fautes à corriger dans les deux précédens articles : pag. 243, lig. 10, *mollliones*, lisez *molliores*. — Pag. 245, il est dit que nous avons parlé de Francesco Severi dans notre premier article, et l'on n'y lit pas même le nom de ce compositeur : c'est dans l'article sur le *Faux-Bourdon* qu'il est cité, pag. 342. — Pag. 247, lig. 11, Jean *Animuccia*, lisez Jean *Animuccia*. — Pag. 300, lig. 24, il fut nommé maître des concerts du *prieur* Giacomo Buoncompagni, lisez du *prince*. — Pag. 301, lig. 12, *Hygias*, lisez *Hygin*.

magna t Gabriel Archangelus, et une à cinq voix, *Ad cœnam agni providi*. Il en existe deux autres éditions, l'une, de 1572; l'autre, de 1591; cette dernière contient de plus que les deux autres la messe des morts à cinq, et la messe *Sine nomine* à six voix.

II. *Il primo libro di Madrigali a quattro voci di Giovanni Pierluigi da Palestrina cantore nella capella di N. S. In Roma, Valerio e Luisi Dorici*, 1555. On en a cinq autres éditions toutes de Venise, 1568, 1570, 1594, 1596 et 1605. Les trois dernières contiennent de plus que les précédentes un madrigal sur une stance de Pétrarque, *Nessun visse giammai*, fort inférieur aux autres : M. Baini incline à le croire supposé.

III. *Motetcta festorum totius anni, cum communione sanctorum quaternis vocibus a Joanne Petro Aloysio prænestino edita, liber primus, superiorum permissu. Romæ, apud hæredes Valerii et Aloysii Doricorum fratrum Briniexsium*, 1563. Deux autres éditions parurent à Rome en 1585 et 1590, une à Venise, en 1601; enfin une dernière à Rome, en 1622.

IV. *Joannis Petri Aloysii prænestini missarum liber secundus. Romæ. Apud heredes Valerii et Aloysii Doricorum fratrum Briniensium. Anno Domini* 1567. On trouve dans ce volume quatre messes à quatre voix : *De Beatâ Virgine*, *Inviolata*, *Sine nomine*, *Ad fugam*; deux à cinq : *Aspice Domine*; *Salvum me fac*; enfin la célèbre messe à six voix : *Papæ Marcelli*. On n'en connaît qu'une autre édition de 1598, à Venise. Il y a quelques années, M. Choron a fait graver à Paris la messe *Ad fugam*; chez Aug. Leduc.

V. *Liber primus mottettorum Joanni Petraloysii Prænestini, quæ partim quinis, partim senis, partim septenis vocibus concinantur. Romæ, apud hæredes Valerii et Aloysii Doricorum*, 1569. Deux autres éditions sont de Venise, 1586 et 1600.

VI. *Joannis Petraloysii prænestini missarum liber tertius. Cum gratia et privilegio. Romæ, Apud hæredes Valerii et Louisii Doricorum fratrum*, 1570. Ce livre contient huit messes, quatre à quatre voix : *Spem in alium, Primi toni* (c'est un titre déguisé par l'auteur, parce que cette messe était composée sur ce thême d'un madrigal, *Io mi son Giovinetta*, titre restitué dans une édition posthume), *Brevis*, *De Feria*; deux à cinq voix : *l'Homme armé*, *Repleatur os meum*; deux enfin à six : *De Beata Virgine*, *Ut, re, mi fa, sol, la*. On a de ce livre deux autres éditions ; l'une, imprimée à Rome, en 1570 ; l'autre, à Venise, en 1599. Cette dernière édition, imprimée après la mort de l'auteur, diffère des deux précédentes en divers points : 1° la messe *Primi toni* porte le second titre sus-indiqué ; 2° la messe, *l'Homme armé*, est réduite en mesure paire ; 3° la messe, *De Beata Virgine* porte pour second titre : *Vel Dominicati*, parce que le *Credo* est traité par la mélodie du plain-chant usité le dimanche pour le chant du symbole de Nicée ; 4° cette édition ne contient pas la messe *Ut, re, mi, fa, sol, la*.

VII. *Joannis Petraloysii mottettorum, quæ partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus, concinantur liber secundus nunc denuo in lucem editus. Venetiis apud Hieronymum Scotum*, 1572. Nous donnons ici le titre de la 2e édition, car la 1re est devenue si rare que M. l'abbé Baini qui, depuis quarante ans, n'a cessé de rechercher partout les éditions des œuvres de Pierlouis, non-seulement ne la possède pas, mais ne l'a jamais vue. Trois autres éditions sont de Venise, et des années 1580, 1588 et 1594. Ce second livre de motets à cinq, six et huit voix contient quatre motets composés par les fils de Pierluigi, Ange, Rodolphe et Sylla.

VIII. *Ioannis Petraloysii Prænestini mottettorum, quæ partim quinis, partim senis, partim octonis*

vocibus concinantur, liber tertius. Romæ ap. Alexand. Gardanum, 1575. On connaît quatre éditions de ce livre fort inférieur aux précédens : toutes quatre sont de Venise, et de 1575, 1581, 1589 et 1594.

IX. *Il primo libro di madrigali a cinque voci di Giovanni Petroloysio Prenestino nuovamente composti, e dati in luce in Venezia, appresso Angiolo Gardano*, 1581. Seconde édition en 1593 ; troisième, en 1604, à Venise.

X. *Joannis Petri Aloysii Prænestini mottettorum quatuor vocibus partìm plenâ voce, et partìm paribus vocibus liber secundus. Venetiis apud Angelum Gardanum*, 1581. Trois autres éditions, une à Rome, en 1590 ; les deux autres à Venise, en 1604 et 1606.

XI. *Joannis Petri Aloysii Prænestini missarum cum quatuor et quinque vocibus liber quartus. Romæ, apud Alexandrum Gardanum*, 1582. Pierluigi imagina de ne plus donner de titres propres à ses messes, usage que personne n'adopta dans ce temps, et qu'il ne tarda pas à abandonner lui-même. Le livre dont nous parlons contient quatre messes à quatre voix intitulées *Prima, secunda, tertia, quarta*, et trois à ciuq voix nommées de même : *Prima, secunda, tertia*. Il y a une autre édition mise au jour à Venise en la même année, 1582.

XII. *Joannis Petri Aloysii Prænestini mottettorum quinque vocibus liber quartus e canticis canticorum. Romæ, apud Alexandrum Gardanum*, 1584. Le texte de ces motets est, ainsi que le titre l'indique, tiré du livre de *la Bible*, connu sous le nom de *Cantique des Cantiques*. Ce livre eut dix éditions; à Venise, en l'année même 1584, en 1587, 1588 (celle-ci fut tirée à 3,000), 1596, 1601, 1603, 1608 (avec une basse continue ajoutée pour l'orgue), 1613 ; enfin la dixième et dernière parut à Rome, en 1650, chez Vital Mascardi.

XIII. *Joannis Petraloysii Prænestin mottettorum quinque vocibus liber quintus. Romæ, apud Alexandrum Gardanum*, 1584. Trois autres éditions imprimées à Venise, en 1588, 1595 et 1601. L'édition de 1595 contient un motet, *Opem nobis, ó Thoma, porrige*, qu'on ne trouve pas dans les autres et qui, selon toute apparence, n'est pas de Pierluigi.

XIV. *Di Giovanni Petro Loysio da Palestrina il secondo libro de madrigali a quattro voci nuovamente posto in luce. In Venezia appresso l'herede di Girolamo Scoto*, 1586. Dans la seconde édition, Venise, 1593, l'ordre des matières est entièrement changé.

XV. *Joannis Petri Aloysii Prænestini lamentationum liber primus cum quatuor vocibus et privilegio Sixti V. summi Pontificis. Romæ, apud Alexandrum Gardanum. Anno* 1588. Seconde édition; à Venise, en 1589.

XVI. *Joannis Petri Aloysii Prænestini sacrosanctæ basilicæ Vaticanæ capellæ magistri hymni totius anni secundum S. R. E. consuetudinem quatuor vocibus concinendi nec non hymni religionum. Romæ, apud Jacobum Tornerium et Bernardinum Donangelum*, 1589. *Excudebat Franciscus Coattinus.* Deux autres éditions, l'une à Venise, même année, l'autre à Rome, en 1625. Cette dernière est accompagnée d'une partie de basse continue pour l'orgue, composée par quelque maître de cette époque.

XVII. *Joannis Petri Aloysii Prænestini sacrosanctæ basilicæ Vaticanæ capellæ magistri missarum liber quintus; quatuor, quinque ac sex vocibus concinendarum. Romæ. Sumptibus Jacobi Berichiæ*, 1590. *Apud Franciscum Coattinum.* Autre édition, à Venise, 1591. Ce livre contient *Æterna Christi munera*, *Jam Christus astra ascenderat Panis, quem ego dabo*, *Iste confessor*, à quatre voix, *Nigra sum*,

Sicut lilium inter spinas, à cinq voix, *Nasce la gioia mia*, *Missa sine nomine*, à six voix.

XVIII. *Magnificat octo tonorum, liber primus auctore Jo. Petro Aloysio nunc recens in lucem editus. Romæ, apud Alex. Gardanus*, 1591. Une autre édition parut dans le cours même de l'année à Venise. Ce tome présente seize *Magnificat* à quatre voix, fugués sur les thêmes de la psalmodie grégorienne. Les huit premiers contiennent les versets impairs; les huit autres, les versets pairs.

XIX. *Offertoria totius anni secundum sanctæ Romanæ ecclesiæ consuetudinem quinque vocibus concinenda. Auctore Joanne Petro Aloysio Prænestino sacrosanctæ basilicæ Vaticanæ capellæ magistro, nunc denuum in lucem edita* (deux parties). *Romæ, apud Franciscum Coattinum*, 1593. Deux autres éditions, à Venise, en 1594 et 1596.

XX. *Litaniæ Deiparæ Virginis, quæ in sacellis societatis Rosarii ubique dicatis concinuntur. Musica cum quatuor vocibus Joannis, etc. Romæ, apud Franciscum Coattinum*, deux parties. Au titre de la seconde, au lieu de *cum quatuor vocibus*, on lit *ternis et quaternis vocibus æqualibus, si relinquatur superior pars.* Autre édition, en 1600, où se trouvent les litanies de N. D. de Laurette, par Roland de Lassus.

XXI. *Missæ quinque, quatuor ac quinque vocibus concinendæ auctore Joanne, etc., liber sextus. Romæ, apud Franciscum Coattinum*, 1594. Autre édition, à Venise, en 1596 : elle contient de plus la messe, *Ave Maria*, à six voix. Les autres sont *Dies sanctificatus*; *In te, domine, speravi*; *Sine nomine*, *Quàm pulchra es*, à quatre, et *Dilexi, quoniam*, à cinq voix.

XXII. *De' madrigali spirituali a cinque voci di Giovanni Pierluigi Prænestino, maestro di capell*

di S. Pietro di Roma, libro secondo.. In Roma, presso Francesco Coattino, il 1594.

(La suite à l'un des numéros prochains.)

ADRIEN DE LAFASGE.

NOUVELLES DE PARIS.

THEATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

EMMELINE;

Opéra en trois actes, paroles de M. PLANARD, musique de M. HÉROLD.

Il y a long-temps que je n'ai eu le plaisir d'annoncer un succès au théâtre de l'Opéra-Comique; j'avais bon espoir pour cette fois; les auteurs me donnaient confiance; mais quoi? le vent de la mauvaise fortune a encore soufflé dans cette occasion, et j'en suis pour mes souhaits Car, il faut bien le dire, *Emmeline* n'a point réussi : un sujet ingrat et un parterre de mauvaise humeur ont triomphé de l'expérience du poète et du talent du musicien. Les dispositions hostiles du public se sont manifestées tout d'abord, et sans avoir été provoquées, comme à l'ordinaire, par les applaudissemens assourdissans des *dilettanti* de profession. Les directeurs du théâtre, convaincus sans doute de l'unitilité du secours artificiel de ces messieurs, en avaient usé cette fois sobrement; ce qui, désormais, aura lieu, dit-on, dans toutes les occasions semblables. Pour en revenir à *Emmeline*, point ne lui a servi d'avoir été disposée d'une manière favorable à la mu-

sique, ni d'être ornée de jolies cantilennes et d'une instrumentation charmante; elle a succombé sous les coups qui lui ont été portés, et jusqu'à mes confrères les aristarques, qui n'ont point épargné l'œuvre du musicien, chacun en a déchiré sa part. Voyons donc ce que c'est que cet ouvrage tout maltraité.

Lord Arundel, homme peu sociable et fort entêté, ne pardonne jamais une désobéissance à sa volonté, jusque là qu'il s'est séparé de sa femme pour une peccadile de ce genre. Sa fille, âgée de quinze ans, au moment de cette séparation, s'est attachée au sort de Lady Arundel, et par là, est devenue l'objet du courroux paternel. La mère d'*Emmeline* est morte quelques années après; ce qui oblige notre tyran domestique à faire venir sa fille dans son château; mais ne voulant point la revoir, il l'a confinée dans un pavillon isolé, avec défense de se présenter devant ses yeux. Un intendant, nommé Pévéril, est chargé de l'exécution de ses ordres; mais cet intendant est bon homme, et n'a pu refuser à Emmeline la clef de la bibliothèque. Henri, neveu de Lord Arundel, a été adopté par lui après la séparation des époux. Ce jeune homme, blessé dans un duel, a été transporté chez la mère d'Emmeline, qu'il ne connaissait pas, et y est devenu amoureux de sa cousine. Ne la retrouvant plus au retour d'un voyage qu'il a fait, il se rend au château de son oncle, et c'est là que commence la pièce.

Lord Arundel est attendu chez lui lorsque Henri s'y présente; mais l'intendant a reçu l'ordre de ne point le recevoir jusqu'à l'arrivée du maître. Henri a cependant eu le tems d'apercevoir dans le parc une femme qui lui rappelle sa cousine. Lord Arundel arrive, apprend de son neveu son amour pour Emmeline, et lui défend de songer à son union avec elle. Emmeline se trouve dans la bibliothèque au moment où son père y entre; elle n'a que le temps de se retirer dans

la chambre de celui-ci ; mais bientôt elle y est suivie par lord Arundel. Une scène violente est la suite de cette rencontre. Emmeline, chassée par son père, s'évanouit ; alors, la tendresse de lord Arundel se réveille ; il appelle du secours, Henri accourt, et reconnaît celle qu'il aime dans sa cousine. Emmeline, revenue à elle, se retire dans son pavillon, mais à peine y est elle rentrée que des hommes apostés par un baronnet des environs l'enlèvent. Aux cris des domestiques, lord Arundel et son neveu se saisissent de leurs épées pour sauver Emmeline.

Au commencement du troisième acte, lord Arundel, après avoir tiré sa fille des mains des ravisseurs, est rentré chez lui ; accablé de fatigue, il s'endort sur un canapé. Pendant son sommeil, Emmeline vient déposer près de lui une lettre où elle le conjure de se rappeler qu'elle n'a plus de mère, et qu'il est son seul protecteur. Il ne tarde point à s'éveiller, trouve la lettre, la lit, s'attendrit et serre sa fille dans ses bras. Ainsi finit cette pièce, qui ne serait pas dépourvue d'intérêt si des causes plus graves que l'emportement de lord Arundel s'opposaient à ce qu'il revît sa fille ; mais la colère permanente de ce père bourru a quelque chose de ridicule qui n'a point échappé au public, et qui a causé la chûte de la pièce.

Il est fâcheux qu'une musique remplie de détails charmans ait été enveloppée dans la mauvaise fortune de la pièce. En écrivant cette musique, M. Hérold n'a point fait un ouvrage irréprochable ; mais il y a assez de qualités dans sa nouvelle production pour qu'il eût mérité d'être mieux traité par le public et par les journalistes. L'introduction de l'ouverture est d'une simplicité élégante, que relève une harmonie bien choisie ; l'allegro est rempli de fort jolies phrases, et le plan en est fort bien tracé. Le motif de l'introduction est vulgaire ; mais le duo comique de Péveril et de sa femme, dont cette introduction

est suivie, est un morceau excellent, soit sous le rapport de l'expression scénique, soit sous celui des détails de l'instrumentation. Je voudrais seulement que M. Hérold en retranchât la *coda* qui n'a rien de remarquable, et qui n'est point favorable à la voix de madame Boulanger.

Il y a trop de romances et de couplets dans *Emmeline*; il en résulte un air d'uniformité et de petite proportion qui nuit à l'effet général de l'ouvrage. On peut aussi reprocher à M. Hérold d'avoir employé trop souvent les mouvemens lents et les mêmes effets d'instrumentation; par exemple, il y a quatre ou cinq ritournelles exécutées par les violoncelles en *solos;* il en résulte une teinte mélancolique et monotone qui ajoute encore à la marche languissante de l'action dramatique. Au second acte, on trouve un morceau remarquable sous tous les rapports, et digne des plus grands maîtres; c'est un quatuor en canon auquel il ne manque que d'être mieux chanté devant un public plus connaisseur pour obtenir un succès d'enthousiasme. Toutes les parties de ce canon chantent à merveille, et l'instrumentation est ce qu'on peut imaginer de mieux senti et de plus élégant. Un petit morceau chanté par Féréol, et un rondeau du troisième acte sont ce qu'on trouve de meilleur dans l'ouvrage après ce que j'ai cité.

On peut présumer ce que c'est que l'exécution musicale d'un opéra dans lequel il ne se trouve pas un chanteur proprement dit, et dans lequel la distribution des rôles a fait employer trois voix de tenore pour les parties principales. Damoreau, Lemonnier, Féréol, sont des acteurs estimables; mais ils ne feront jamais valoir de la musique. La décadence de la partie vocale du théâtre de l'Opéra-Comique est de plus en plus effrayante. C'est cette décadence qui a déterminé M. Mayeerber à porter à l'Opéra son *Robert le Diable*, qui est attendu par

tous les amateurs de musique avec une vive impatience.

Les chœurs et l'orchestre ont été comme à l'ordinaire, et ne peuvent aller mieux, accablés comme ils sont chaque jour par des spectacles interminables qui leur causent une fatigue destructive de toute émulation et de tout amour de l'art.

— Les représentations du *Dilettante d'Avignon*, ont été reprises avec beaucoup de succès au théâtre de l'Opéra-Comique : Madame, duchesse de Berri, a voulu voir cet ouvrage mercredi dernier; la foule s'est portée à cette représentation.

ATHÉNÉE MUSICAL.

NOUVELLE INSTITUTION.

Concert du 26 novembre 1829.

La position précaire des jeunes gens qui se livrent à la composition de la musique, est un fait sur lequel je n'ai cessé d'appeler l'attention de l'autorité compétente, depuis que j'ai entrepris la publication de la *Revue musicale;* mais il faut tant de formes administratives pour faire le bien, tant de lenteurs de bureaux, tant de conciliabules pour redresser des abus, que mes fréquens retours à cette question d'intérêt musical n'ont produit jusqu'ici que l'établissement d'un concert d'émulation pour les élèves de l'École Royale de Musique. Des intérêts d'argent, des fautes d'administration qu'il faut couvrir à tout prix, se sont opposés jusqu'ici à l'établissement d'un second théâtre d'Opéra-Comique, où les jeunes compositeurs

trouveraient à-la-fois, motif d'émulation et sécurité d'existence ; toutes ces niaiseries disparaîtront un jour, parce que nous ne cesserons de les attaquer. En attendant, des efforts partiels sont faits par quelques hommes estimables et par les jeunes musiciens eux-mêmes, pour démontrer que la réprobation dont ceux-ci sont frappés est injuste, et qu'ils sont capables d'honorer la France. *Aide-toi, le ciel t'aidera,* est la devise qu'ils ont adoptée. Ils frappent à toutes les portes pour se faire rendre justice, et ne se laissent point rebuter par les difficultés. C'est très-bien fait : leurs efforts seront couronnés de succès. Un homme, dont l'Allemagne s'est plu à honorer le talent, M. Chelard a conçu le projet d'une sorte d'association musicale, pour lequel il a trouvé de l'appui dans M. le Préfet du département de la Seine. M. Chelard *sait compatir aux maux qu'il a soufferts ;* il se rappelle le temps où il ne pouvait trouver l'occasion de faire naître la conviction qu'il avait lui-même de son talent : il a tendu la main à ses jeunes émules, et a fondé cette nouvelle société, qui porte le titre d'*Athénée musical.* Une belle salle de l'Hôtel-de-Ville a été mise à sa disposition, et le premier concert de la société a été donné le 26 novembre dernier.

Je ne crois pas avoir besoin de dire que l'objet principal de l'établissement de l'*Athénée musical* est de faire entendre par fragmens des compositions qui n'ont pu, ou qui ne peuvent être données en entier, faute d'un théâtre ; comme aussi de donner une idée des œuvres de musique instrumentale de différens genres. Le discours d'ouverture prononcé par M. Miel, a fait connaître à une nombreuse assemblée le but des fondateurs. Quant au concert en lui-même, on sent que, n'étant qu'un premier essai, il n'a pu satisfaire à toutes les conditions de perfection qu'on pouvait y désirer : il faut du temps pour toute chose. Un quintetto de Mozart, parfaitement exécuté par M. Gras, a fait connaître un violoniste d'un mérite

fort distingué. Le talent connu de M. Woets n'a point dégénéré dans l'exécution de deux fantaisies pour piano de sa composition. Quelques morceaux de chant, composés par M. Barbereau, ont fait voir que ce compositeur possède bien toutes les parties du mécanisme de son art. Un orchestre plus choisi que nombreux a fait entendre ensuite une ouverture du même compositeur, et une autre de M. Prévost : la partie vocale n'a point été la plus satisfaisante ; toutefois on a remarqué le talent et la belle voix de Mlle Leroux, qui promet à nos théâtres une très-bonne cantatrice.

Nul doute que cette institution ne prospère, et qu'elle ne devienne, entre les mains de quelques artistes dévoués, une ressource précieuse pour nos jeunes musiciens.

FÉTIS.

ANNONCES.

La Straniera, opera seria, musica del signor maestro Bellini. Partition réduite avec accompagnement de piano. Prix : 36 fr.

A Paris, chez Launer, éditeur et marchand de musique, boulevart Montmartre, nº 14.

Le jeune compositeur auquel on doit cet ouvrage, jouit maintenant en Italie d'une brillante réputation. Son opéra du *Pirate* et celui-ci ont fait voir qu'il reste encore aux compositeurs italiens d'autres ressources qu'une imitation servile du style de Rossini. Bellini, en obéissant à ses inspirations individuelles, a trouvé moyen d'attirer sur lui l'attention des amateurs éclairés. On trouve dans sa *Straniera* de la

force dramatique unie à de beaux chants. Le succès de cette musique ne peut être douteux.

— *Théme varié* et autres morceaux faciles suivis d'un grand exercice modulé, composés pour le *décacorde*, nouvelle guitare à dix cordes, et dédiés à ses à ses élèves par Alexis Laurent. Œuvre IIIe. Prix : 6 fr.

A Paris, chez Launer, boulevart Montmartre, n° 14. A Bruxelles, chez Mme Nollot, montagne de la Cour; à Anvers, chez Diercksens, place de la Comédie; à Lille, chez l'auteur, rue Royale.

— *Second Recueil de Contredanses brillantes variées*, suivies de deux Galoppes et une valse, avec accompagnement de flageolet ou violon et violoncelle *ad libitum*, composées pour le piano, et dédiées à Mlles Laurette et Sophie d'Hervey, par J. Zimmerman. Prix : 9 fr.

A Paris, chez Janet et Cotelle, rue Saint-Honoré, n° 123, et rue de Richelieu, n° 92.

Les fils de B. Schott viennent de publier chez C. Heu, rue Feydeau, n° 15, près la Bourse, les ouvrages suivans :

Romances nouvelles avec piano.

Lagoanère (le cheval^r^). *L'Ermite*, paroles de M. E. Baillot. 2 fr.

Elmor, romance martiale. 2

Il ne dit rien, paroles de M. Dumonceaux. 2

La Pélerine, paroles de Mme Desbordes Valmore. 2

On n'aime pas autant que moi. 2
Oui, non, oui, chansonette. 2
Le plus beau Jour, nocturne à 2 voix 2
Les Petits Savoyards. 2
L'Ecossais. 2
A Naïs. 2
Clémence. 2
Quittez le Hameau, barcarolle à 2 voix. 2

D'ANTHOIN. Rondo brillant pour piano. 4

HERZ H. *Le Bijou*, polacca sur la romance *Dormez donc mes chères Amours*, pour piano. 6

Musique nouvelle, publiée chez Meissonnier, boulevart Montmartre, n° 25.

F. BENOIST. *Les Champs*, poroles de Bérange. 2 fr.
Le Chasseur et la Laitière, paroles de Béranger. 2
Reine des Flots, nocturne à 2 voix, pour soprano et contralto, paroles de Béranger. 2

Les mêmes romances, avec accompagnement de guitare, à 1 fr.

Chaque romance est ornée d'une lithographie.

AVIS.

Charles Lemme, facteur de forte-piano, auteur d'une nouvelle méthode de musique, inventeur brévеté du double forte-piano, vient de transférer ses magasins, place des Victoires, n° 2, où l'on trouve des forte-piano de toutes grandeurs et formes : tous ces instrumens sont faits dans le dernier goût et dans la plus grande perfection. Il loue aussi ces instrumens à des prix modérés, et se charge de toutes réparations ou changemens. Les personnes qui s'adresseront directement à lui, jouiront d'une forte remise sur son prix courant.

IMPRIMERIE DE CH. DEZAUCHE,
Faub. Montmartre, N°. 4.

VARIÉTÉS.

LA MUSIQUE

MISE A LA PORTÉE DE TOUT LE MONDE,

Exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet Art, et pour en parler sans l'avoir étudié;

Par M. Fétis, Directeur de la *Revue Musicale* (1).

Tant de livres s'impriment sur toutes choses, qu'avant de parler de leur mérite, il serait bon de dire quelle est leur utilité. En voici un qui plaiderait sa cause par son titre, et qui la gagnerait tout d'abord, si ce titre était justifié par le livre. C'est là le point. Mais dans l'impossibilité de m'expliquer sur des qualités ou des défauts que, vraisemblablement, je n'aperçois pas, il faut bien que je me borne à rendre compte du but de l'ouvrage et à dire ce qui m'a conduit à le faire. Sous ce rapport, je suis plus en état d'en parler que le critique le plus habile.

Tout le monde aime la musique ou du moins est susceptible de l'aimer, si l'éducation y habitue ses organes; mais l'aimer ne suffit pas pour en juger, ni pour en reconnaître les défauts ou les qualités; encore moins pour en parler; car cet art est compliqué de tant d'élémens, qu'une oreille non exercée ne peut les distinguer dans la rapidité de l'exécution. Cependant chacun en parle selon ses sensations, et

(1) Un vol. in-8°. Prix: 7 fr. 50 c.
A Paris, chez Alexandre Mesnier, place de la Bourse, 1830.

en porte des jugemens qu'on croit infaillibles, se fondant sur ce que les arts sont faits pour être sentis plutôt qu'analysés. Il suffirait peut-être de remarquer que tout le monde ne sent pas de la même manière, et qu'on éprouve soi-même des variations de goût, pour être porté à réfléchir sur ce qui établit des différences dans les sensations ; mais c'est à quoi l'on ne prend pas garde. La crainte de se livrer à des études longues dont le résultat serait incertain ; les devoirs de l'état qu'on est forcé d'embrasser, et beaucoup d'autres considérations, empêchent d'acquérir les connaissances techniques qui servent à juger avec certitude. On conçoit qu'un livre qui dispenserait de ces études quiconque ne voudrait que diriger l'éducation de son oreille, analyser ses sensations et en porter des jugemens, un pareil livre, dis-je, serait d'une utilité générale ; c'est celui que j'ai tâché de faire, et que j'annonce ici.

Il ne faut pas croire que ce livre contienne une méthode nouvelle, un système ou quelque chose de semblable : son titre dit assez l'objet que je me suis proposé. Donner des notions suffisantes de tout ce qui est nécessaire pour augmenter les jouissances que procure la musique, et pour parler de cet art *sans l'avoir étudié*, tel est mon but. J'ose croire qu'il suffira d'en faire une simple lecture pour en comprendre toutes les parties. « Que si l'on » veut apprendre réellement ses principes, *la musique, mise à la portée de tout le monde*, sera encore utile, en ce qu'elle disposera l'esprit à des » études qu'on fait presque toujours avec dégoût, » parce qu'on n'aperçoit pas la liaison de leurs élé» mens ; mais il faudra de plus des méthodes spé» ciales, des maîtres et surtout beaucoup de dé» vouement et de patience. Dans ce cas, sentir et » raisonner de ses sensations ne sera plus l'objet ; » il s'agira de faire naître soi-même ces sensations ; » cela est plus difficile et demande plus de temps »

Voilà ce que j'ai dit dans l'introduction de mon livre, dans le but de faire comprendre son objet spécial.

Je ne crois pas pouvoir mieux faire comprendre la nature et la disposition de cet ouvrage, qu'en donnant ici le sommaire des matières qui y sont traitées. On verra que je n'ai rien négligé de ce qui peut être utile.

INTRODUCTION.

Nécessité d'apprendre tout ce qu'on veut savoir. — Le sentiment des arts n'est que le résultat de l'éducation des organes. — Utilité d'un livre qui faciliterait cette éducation, sans obliger à des études techniques.

PREMIÈRE SECTION.

DU SYSTÈME MUSICAL, CONSIDÉRÉ DANS LES TROIS QUALITÉS DES SONS, SAVOIR : L'INTONATION, LA DURÉE ET L'INTENSITÉ.

CHAP. I. Objet de la musique. Son origine. Ses moyens.

La musique a une double action sur les hommes, l'une physique, l'autre morale.

CHAP. II. De la diversité des sons et de la manière de les exprimer par des noms.

Il y a une infinité de sons possibles entre les plus graves d'une voix d'homme et les plus aigus d'une voix de femme ou d'enfant : on peut les désigner par des noms. — Quels sont ces noms chez les peuples modernes ?

CHAP. III. Comment on représente les sons par des signes.

Explication des signes de la notation, et de leur effet.

CHAP. IV. De la différence des gammes ; des nom

qu'on leur donne et de l'opération qu'on nomme *transposition.*

Continuation du développement du système de la notation

CHAP. V. De la durée des sons et du silence en musique; comment on la représente par des signes, et comment on la mesure.

Suite du développement du système de la notation.

CHAP. VI. De ce qu'on appelle expression dans l'exécution de la musique, de ses moyens et des signes par lesquels ou l'indique dans la notation.

Fin du développement du système de la notation.

DEUXIÈME SECTION.

DES SONS CONSIDÉRÉS DANS LEURS RAPPORTS DE SUCCESSION ET DE SIMULTANÉITÉ; DU RÉSULTAT DE CES CHOSES.

CHAP. VII. Ce que c'est que *le rapport* ou *la rèlation* des sons.

Les sons ont trois especes de rapports, savoir : la succession d'où naît la *mélodie;* la simultanéité, principe de l'*harmonie;* et l'intensité, ou le degré de force.

CHAP. VIII. De la mélodie.

Les qualités principales de la mélodie sont la convenance dans la succession des sons et le rhythme. — La mélodie se compose des parties qu'on nomme *phrases.* — Ce que c'est que la *carrure des phrases.* — Ce que c'est que la *modulation.* — La mélodie, bien qu'elle soit le fruit de l'imagination, est soumise à trois conditions qui limitent sa liberté.

Ces règles sont la *symétrie de rhythme*, la *symétrie de carrure ou denombre*, et la *regularite de modulation*.

CHAP. IX. De l'harmonie.

Les peuples de l'antiquité n'ont point connu l'harmonie. — Elle est née dans le moyen-âge.—Les élémens de l'harmonie se nomment *accords.* — Accords agréables nommés *consonnans;* accords moins agréables nommés *dissonnans.* — Les accords représentés par des chiffres; accompagnement. — L'histoire de l'harmonie est

une des parties les plus intéressantes de l'histoire générale de la musique. Abrégé de cette histoire.

CHAP. X. De l'art d'écrire la musique. — Contre-point. — Canons. — Fugue.

Explication de ces choses; de leur usage; leur utilité; abus qu'on en a fait.

CHAP. XI. De l'emploi des voix.

Classement des voix; conforme à la raison en Italie; vicieux en France. — L'art d'écrire pour les voix est mieux connu des compositeurs italiens que des Allemands et des Français. — Ce qui est favorable ou défavorable dans le chant à l'émission de la voix.

CHAPITRE XII. Des instrumens.

Instrumens à cordes pincées dans l'antiquité. Histoire de la harpe. — Du luth et de ses espèces. — Instrumens à archet: la viole et ses espèces: le violon; le violoncelle: la contrebasse. — Instrumens à claviers. Leurs variétés. — Instrumens à vent: flûtes, hautbois, cor anglais, clarinette, basson — Instrumens de cuivre, cors, trompettes, trombones; ophicléïdes. — Orgue. — Instrumens à frottement; *Harmonica.* — Instrumens de percussion. — Instrumens de fantaisie.

CHAP. XIII. De l'instrumentation.

Emploi des instrumens dans la musique. — Systèmes d'accompagnement. — Effets qu'on tire des diverses sonorités.

CHAP. XIV. De la forme des pièces dans la musique vocale et dans l'instrumentale.

Quatre divisions de la musique vocale: 1° la musique sacrée; 2° la musique dramatique; 3° la musique de chambre; 4° les airs populaires. — Deux divisions de la musique d'église, savoir: le *plain-chant* et la musique solennelle. — Divers genres de musique solennelle. — Opéra: son histoire abrégée. — Coupe des airs. — Duos, trios et morceaux d'ensemble. — Chœurs. — Ouvertures. — Chansons, romances, couplets. — Deux divisions de la musique instrumentale, 1° musique de concert; 2° musique de chambre. — Symphonie. — Quatuors; quintettis, etc. — Sonates. — Fantaisies, airs variés, etc. — Concertos. — Musique d'orgue.

TROISIÈME SECTION.

DE L'EXÉCUTION.

CHAP. XV. Du chant et des chanteurs.

Direction de la voix. — Exercices du chant. — Grands chanteurs italiens. — Explication des termes de l'art du chant. — Ce que c'est que l'*expression*. — Chanteurs français. Garat. — Conditions du chant français différentes de celles du chant italien. — Du choix des voix ; de leur conservation ; de leurs maladies. — Éducation physique et morale des chanteurs.

CHAP. XVI. De l'exécution instrumentale. § I. De l'art de jouer des instrumens. § II. De l'exécution en général et de l'exécution collective.

§ I. Qualités nécessaires pour bien jouer de chaque espèce d'instrumens. — Du jeu des instrumens à archet. — Violonistes célèbres. — École italienne du violon, autrefois la meilleure. — École française, maintenant supérieure. — Violoncellistes et contrebassistes. — Instrumens à cordes, fondement des orchestres. — Du jeu des instrumens à vent. — Flûte et flûtistes célèbres. — Hautbois et hautboïstes. — Clarinette et clarinettistes. — Basson et bassonistes. — Cor et cornistes. — Trompettes et trompettistes. — Du jeu des instrumens à clavier. — Orgue; difficulté d'en jouer; organistes célèbres. — Piano ; différentes manières d'en jouer à diverses époques; pianistes célèbres. — Art de jouer de la harpe; harpistes. — Guitare, guitaristes.

§ II. La perfection de l'exécution collective dépend d'un chef d'orchestre. — Habileté dans le jeu des instrumens et dans le chant, insuffisante pour une bonne exécution ; qualités qu'il faut y joindre. Certains peuples possèdent naturellement ces qualités, l'étude les développe chez d'autres. — Dispositions des orchestres, leurs proportions. — Orchestres français supérieurs aux autres. — Perfectionnemens qu'on peut introduire dans l'exécution collective.

QUATRIÈME SECTION.

COMMENT ON ANALYSE LES SENSATIONS PRODUITES PAR LA MUSIQUE, POUR PORTER DES JUGEMENS SUR CELLE-CI.

CHAP. XVII. Des préjugés des ignorans et de ceux des savans en musique.

On se presse trop de porter des jugemens sur ses sensations. — Les musiciens ne sont point fondés à se croire seuls juges de la musique

— Les journalistes et les littérateurs n'ont pas les connaissances nécessaires pour donner, comme ils le font, des théories de musique.

CHAP. XVIII. De la poétique de la musique.

La musique n'est pas seulement un art de sensation physique : son objet est aussi d'émouvoir — C'est à tort qu'on en a fait un art d'imitation. — Elle exprime indépendamment de la parole. — Tous les styles et tous les moyens sont bons lorsqu'ils sont employés à propos. Les faux jugemens résultent de l'admiration qu'on professe pour certaines manières à l'exclusion de certaines autres.

CHAP. XIX. De l'analyse des sensations produites par la musique.

Dans l'origine des sensations musicales, on n'en aperçoit pas le principe. — L'habitude d'entendre de la musique, sans en analyser les détails, n'en donne que des notions et des sensations incomplètes. — On juge en général sur la foi d'autrui. — Nécessité de se défendre des préventions favorables ou contraires pour sentir et pour juger. — Analyse de la musique dramatique. — *Idem* de la musique religieuse. — *Idem* de la musique instrumentale. — Par l'analyse des sensations, on peut parvenir à juger sans connaissances techniques.

CHAP. XX. S'il est utile d'analyser les sensations que la musique fait naître.

C'est une erreur de croire qu'on affaiblit la sensation en réfléchissant sur elle ; comment cela peut se démontrer. — La paresse est l'origine de l'éloignement qu'on montre pour l'analyse des sensations.

Tel est le livre que j'offre au Public, pour faciliter son éducation musicale ; qu'il soit exempt de défauts, c'est ce qui ne peut être ; mais j'espère qu'on les excusera, en considérant qu'il n'existait rien de semblable, et que l'imperfection est la conséquence nécessaire des premiers essais en toute chose. Ce que je puis affirmer, c'est qu'il sera un guide sûr pour ceux qui ne possèdent point de connaissances dans la musique, et un *memento* utile pour les artistes.

FÉTIS.

Memorie storico-critiche della Vita e delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, detto il Principe della Musica, etc., *compilate da* Giuseppe Baini, *sacerdote romano, etc.* (1).

(Suite de la Notice sur les Œuvres imprimées et inédites de Palestrina.)

(Cinquième Article.)

ŒUVRES POSTHUMES.

XXIII. *Missæ quinque, quatuor ac quinque vocibus concinendæ auctore Jo. Petro Aloysio, etc., liber septimus. Romæ, apud Franciscum Coatinium*, 1594. La seconde et la troisième éditions sont de 1595 à Rome, et de 1605, à Venise; elle contiennent de plus que la première, la messe *ad benè placitum*, à six voix; les autres sont: *Ave, Maria, Sanctorum meritis, Ecce domus*, à quatre voix; *Sacerdos et pontifex, Tu es pastor ovium*, à cinq voix. Ce volume avait été préparé par Pierlouis, peu de temps avant sa mort: son fils Hygin en fut l'éditeur.

XXIV. *Jo. Petri Aloysii Prænestini missarum cum quatuorquinque, et sex vocibus, liber octavus, nunc primùm in lucem editus cum privilegio. Venetiis, apud hæredem Hieronimi Scoti*, 1599. Seconde édition dans la même ville, en 1609. Ce huitième livre de messes en contient deux à quatre voix: *Quem dicunt homines, Dum esset summus pontifex*; deux à cinq, *O admirabile commercium*,

(1) Voyez *Revue Musicale*, t. VI, pag. 198, 241, 295 et 441

Memor esto; deux à six, *Dum complerentur* et *Sacerdotes Domini*. Cette dernière messe est extrêmement remarquable en ce que les tenors contiennent perpétuellement deux canons qui se résolvent l'un à la seconde, l'autre à la tierce, à trois ou quatre mesures de distance ; et ce qui étonne davantage, c'est que ces mélodies ne sont pas composées exprès, mais tirées du plain-chant.

XXV. *Jo. Petri Aloysii Prænestini Missarum cum quatuor, quinque ac sex vocibus liber nonus nunc primùm in lucem editus. Venetiis, apud hæredem Hieronimi Scoti* 1599. Seconde édition, en 1608. On trouve dans ce volume six messes : *Ave, regina cælorum* et *Veni, sponsa christi*, à quatre ; *Vestiva i colli* et *Sine nomine* à cinq ; enfin *In te Domine speravi* et *Te Deum laudamus*, à six voix.

XXVI. *Jo. Petri Aloysii Prænestini missarum quatuor, quinque et sex vocibus, liber decimus, nunc primùm in lucem editus, cum privilegio. Venetiis, apud hæredem Hieronimi Scoti*, 1600. Deux messes à quatre voix : *In illo tempore*, *Già fù chi m' ebbe cara*; deux à cinq, *Petra sancta*, *O virgo simùl et mater*; et deux à six, *Quinti toni*, *Illumina oculos meos* forment le contenu de ce dixième livre. La messe *Illumina* avait déjà été publiée par Hygin dans sa seconde édition du septième livre, sous le titre *ad benè placitum*, sans doute parce qu'il la trouva sans titre dans les papiers de son père, et qu'il vendit ensuite une copie de la même messe qui portait l'intitulé ci-dessus.

XXVII. *Jo. Petri Aloysii Prænestini missarum cum quatuor, quinque et sex vocibus, liber undecimus nunc primùm in lucem editus cum privilegio. Venetiis, apud hæredem Hieronimi Scoti.* 1600. Ce volume offre une messe à quatre voix : *Descendit Angelus*; Deux à cinq, *Regina cæli*, *Argande*

lieta sperai; deux à six, *Octavi toni*. — *Alma redemptoris mater*.

XXVIII. *Jo. Petri Aloysii Prænestini missarum cum quatuor, quinque et sex vocibus, liber duodecimus, nunc primùm in lucem editus. Venetiis, apud hæredem Hieronimi Scoti*, 1601. On trouve dans ce volume deux messes à quatre voix, *Regina cœli*., *O Rex gloriæ*; deux à cinq, *Ascendo ad patrem meum*, *Qual' è il più grande amor*; deux à six, *Tu es Petrus*, *Vivi Galilei*.

XXIX. *Jo. Petri Aloysii Prænestini musici celeberrimi missæ quatuor octonis vocibus concinendæ, nunc primùm in lucem editæ. Venetiis, apud Ricciardum Amadinum*, 1601. La première des messes contenues dans ce livre a pour titre : *Laudate dominum, omnes gentes*. On conserve dans les archives de la maison Corsini alla Lungara une copie de cette messe faite par Jérôme Chiti, maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, à la suite de laquelle on lit : *Non inveni meliorem in arte contrapuncti, in concerto harmonico, in observantiâ imitationum subjecti, in impressione sensûs verborum, ac in omnibus requisitis necessariis admirandis, sed difficillimè imitandis. Opus Jo. Petri Aloysii Prænestini Protomagistri in praticis omnium compositorum in ecclesiasticâ*. Ses autres messes sont intitulées : *Hodiè Christus natus est*, *Fratres ego enim accepi à Domino*, *Confitebor tibi, domine*. Avant de passer aux œuvres inédites, nous dirons qu'il existe dans plusieurs recueils du temps des morceaux composés par Palestrina : nous n'en transcrivons pas les titres, parce que cela nous mènerait trop loin, et que d'ailleurs ce ne sont en général que des pièces imprimées sans l'aveu de l'auteur ; mais nous devons mentionner une collection publiée vingt ans après la mort de Pierlouis par un certain Costantini, maître de la cathédrale d'Orviete, et qui contient quatre excellens mótets de no-

tre auteur ; en voici le titre : *Selectæ cantiones excellentissimorum auctorum octo vocibus concinendæ à Fabio Constantino romano urbevetanæ cathedralis musicæ præfecto in lucem editæ. Romæ, è typographia Bartholomaì Zannetti*, 1614.

ŒUVRES INÉDITES.

1° Les archives de la chapelle pontificale contiennent trois messes à quatre voix : *Lauda Syon. — Pater noster. — Jesu nostra redemptio* ; quatre messes à cinq voix : *Beatus Laurentius. — Panem nostrum. — Salve, regina. — O sacrum convivium* ; deux à six, *Ecce ego Joannes* et *Veni, creator spiritûs* composées par Pierluigi ; vingt motets à cinq, six et huit voix ; un *Magnificat* à huit ; un *Stabat* à huit, et la première lamentation du samedi saint : ces deux derniers morceaux ont été publiés par Burney et par M. Choron ; enfin l'excellent répons de l'office des morts, *Libera me, domine.*

2° Les archives de Saint-Pierre du Vatican contiennent un motet à quatre voix et huit à huit ; trois pseaumes, le *Pater*, l'*Ave*, trois antiennes à la Sainte-Vierge ; huit différentes litanies, le tout à huit voix ; enfin sept motets à douze, dont malheureusement le troisième chœur est perdu. C'est aussi dans ces archives qu'existent ou ont existé les *Ricercavi* à voix aiguës sur la gamme.

3° Les archives de Saint-Jean-de-Latran contiennent, outre les *Improperii* publiés par Burney, plusieurs motets, un excellent volume de *Lamentations* à voix égales mises en partition par Chiti et conservées dans la bibliothèque de la famille Corsini ; huit *Magnificat* à cinq et six voix.

4° La bibliothèque des Pères de l'Oratoire de Santa-Maria-in-Vallicello contient un certain nombre de motets à six et huit voix.

5° On trouve dans la bibliothèque des jésuites, au Collége romain, l'hymne *Audi benignè, conditor*; et plusieurs motets à 4, 5, 8 et 12 parties.

6° Enfin la bibliothèque du Vatican conserve des manuscrits provenant de la bibliothèque Altæmps, où l'on trouve cinq hymnes, deux messes, l'une, traitée sur le plain-chant du *Kyrie* des doubles majeurs; l'autre, sur celui des doubles mineurs; une autre messe à six voix, *Tu es Petrus*, différente en tout de la messe de même nom qui se trouve dans ce *douzième* livre; neuf *Lamentations* qui ne sont pas les mêmes que celles indiquées plus haut, et un *Benedictus* à cinq voix.

Tous ces ouvrages ont été recueillis et mis en partition par M. l'abbé Baini, qui possède ainsi seul la collection complète des œuvres du *prince de la musique*. J'ai vu aussi un grand nombre des productions de cet illustre maître, tant imprimées qu'inédites, dans la précieuse bibliothèque de M. l'abbé Santini à Rome.

(*La fin au prochain numéro.*)

ADRIEN DE LAFASGE.

CORRESPONDANCE.

A M. le Rédacteur de la REVUE MUSICALE.

Monsieur,

Dans votre N° 18, du 27 novembre, je lis une lettre de M. Troupenas qui dit :

« Plusieurs journaux, croyant avoir trouvé l'oc-
» casion d'enlever à Rossini une portion de la gloire
» qu'il s'est acquise par son nouveau chef-d'œuvre,

» ont imprimé que la Tyrolienne de *Guillaume Tell* » avait été composée par un avocat de Boulogne-sur-» Mer ». Sans aller plus loin, permettez-moi de demander à M. Troupenas, qui se fait le champion désintéressé (1) d'une cause gagnée quant au mérite de Rossini, quels sont les journaux qui ont désiré enlever une portion de sa gloire ; dans quel but, dans quel intérêt ? M. Troupenas aura sans doute pensé qu'il s'agissait d'une portion de la partition, et, sur de faux bruits, il aura été effrayé. A la bonne heure, M. l'éditeur ; mais avant de plaider une cause, il faut connaître son droit. Si M. Troupenas m'avait fait l'honneur de me voir, j'aurais pu lui donner les détails que je dois à l'opinion publique et à M. Hédouin.

Il y a dix-huit mois, j'eus le plaisir de voir M. Hédouin qui me fit entendre plusieurs morceaux de musique, entre autres, un air suisse de sa composition, que j'arrangeai en nocturne, et qui est intitulé *le Châlet* (je me plais même à reconnaître que s'il a eu quelque succès, je le dois à M. Hédouin) ; ce dernier, à la même époque, envoya aussi cette mélodie à M. Dabadie, qui la donna à M. Rossini, qui à son tour la mit tout entière dans son opéra de *Guillaume Tell*. Voilà l'exacte vérité. Je ne pense pas qu'elle puisse nuire à M. Rossini duquel je suis un grand admirateur. D'ailleurs sa couronne est assez touffue ; une feuille de moins ne l'appauvrira pas.

Je suis avec une considération distinguée,

M. le Rédacteur,

Votre très-humble serviteur,

E. VOIZEL,

Rue des Petites-Écuries, n° 7.

Paris, ce 9 décembre 1829.

(1) M. Troupenas est éditeur des opéras français de Rossini.

NOUVELLES DE PARIS.

Après une interruption de près de quinze jours dans les représentations de *Don Jouan*, cet ouvrage a reparu au Théâtre-Italien avec un succès prodigieux, samedi 5 et mardi 8 de ce mois; plusieurs milliers d'amateurs n'ont pu trouver de place dans la salle, tant l'affluence était grande. Le public a senti de lui-même que le chef-d'œuvre de Mozart est aussi celui de la musique dramatique; insensiblement ses organes se façonnent à apprécier le mérite de cette œuvre sublime, et maintenant ses transports sont aussi vifs et plus purs que ceux qui pourraient résulter de l'ouvrage le plus moderne d'un grand artiste.

Une exécution admirable fait ressortir toutes les beautés de cette merveille musicale; Mlle Sontag s'élève de plus en plus dans le personnage de *donna Anna*; le sentiment, le goût et l'énergie qu'elle y déploie sont au-dessus de tout éloge; Mlle Heinefetter est incontestablement la meilleure *donna Elvira* qu'on ait entendue à Paris; quant à Mme Malibran, le plus heureux changement s'est opéré dans sa manière de concevoir le rôle de *Zerlina*. A la seconde représentation, elle était encore maniérée, et surtout elle prenait à tâche de jeter au milieu des simples mélodies de Mozart une multitude de fioritures rossiniennes; le tout sans effet et même au mécontentement du public. Je lui ai fait entendre un langage sévère sur ces défauts; elle a eu le bon esprit de ne s'en point offenser et de vouloir essayer de suivre mes conseils; je dois m'en féliciter, puisqu'il en est résulté pour elle l'occasion d'un triomphe complet à

la troisième représentation. Changeant subitement la physionomie du rôle, elle a fait de *Zerlina* ce que Mozart a voulu qu'elle fût, c'est-à-dire une paysanne à la fois coquette et naïve. Elle a chanté simplement, mais avec un fini ravissant, tout ce rôle, qu'elle chargeait auparavant de minauderies et d'ornemens déplacés; il en est résulté qu'elle a obtenu un succès complet, et que le public l'a rappelée pour qu'elle recommençât le rondo délicieux : *Batti*, *Batti*. Je savais que Mme Malibran pourrait être peinée de mes remarques; mais j'étais certain qu'elle en profiterait.

Tous les artistes et même les amateurs les moins instruits gémissent sur la décadence complète de l'orchestre.

— M. Oury, professeur de l'Académie royale de Musique à Londres, et violon solo du théâtre italien de cette ville, donnera mardi 15 de ce mois, dans les salons de M. Dietz; facteur de pianos, rue Neuve-S.-Augustin, n° 23, une soirée musicale, dans laquelle il exécutera plusieurs solos de violon, et où l'on entendra M. Listz sur le piano, Mmes Dabadie et Leroux, MM. Alexis Dupont, Dabadie et Panseron. Le piano sera tenu par M. Fessy. Prix d'entrée : 8 fr. par personne. On peut se procurer des billets chez MM. Pleyel, boulevart Montmartre; Pacini, boulevart des Italiens, et Schelesinger, rue de Richelieu, n° 97. On trouve dans leurs magasins des prospectus de la soirée.

— M. Théodore Labarre, qui est incontestablement le premier harpiste de l'époque actuelle, et qui tiendra quelque jour une place distinguée parmi nos meilleurs compositeurs, vient de partir pour l'Italie, où l'attendent des succès de plus d'un genre, car on assure qu'il doit être engagé pour écrire un opéra pour l'un des grands théâtres de cette patrie de la musique. On regrette que les directeurs de l'Opéra-Comique ne se soient pas empressés de faire

jouer un ouvrage en trois actes qu'il a écrit, et qu'on soit privé d'entendre la musique de cet opéra, dont plusieurs morceaux avaient été reçus avec de vifs applaudissemens dans les salons.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

LONDRES. — *Fêtes musicales de Birmingham et de Gloucester.*

Le 106e *meeting* des trois chœurs de Gloucester, Worcester et Hereford, fondation établie au bénéfice des veuves et des orphelins du clergé, a été tenu à Gloucester, mardi, mercredi et jeudi, 22, 23 et 24 septembre. On sait que ces solennités musicales se composent de musique sacrée, exécutée dans la cathédrale, et de plusieurs concerts, pour lesquels on s'efforce de réunir les meilleurs artistes. Il est assez remarquable que, depuis plusieurs années, la séance du mardi matin est toujours composée des mêmes morceaux. Ce sont : L'ouverture d'*Esther* et le *Te Deum* de Handel, une antienne et un duo du D. Boyce, et l'antienne de *Zadock the Priest*, de Handel. Cette année cependant on avait substitué à ce dernier morceau une antienne composée par M. Knivett pour le couronnement de Georges IV. Nous n'entrerons pas dans le détail de tous les morceaux exécutés à ce meeting; il suffira de dire qu'ils étaient de Mozart, Handel, Beethoven, Cimarosa, Weber, Rossini, etc. La symphonie de *la Reine de France*, d'Haydn, a produit un grand effet : les amateurs regrettaient de ne pas l'entendre plus souvent. Mme Malibran, là, comme partout, a charmé ses auditeurs. Cependant,

dans l'air : *Ombra adorata*, Mme Pasta avait laissé un profond souvenir ; chacun se rappelle avec quelle profondeur cette grande actrice avait conçu cet air, et avec quel talent elle l'exécutait.

Le rédacteur de l'*Harmonicon* remarque avec assez de justesse que M. Debegnis a fait preuve d'une audace peu commune, en annonçant comme *nouveau rondo* une mauvaise chanson intitulée : *J'ai de l'argent*. Ce n'est vraiment qu'en Angleterre qu'on peut s'imaginer de chanter en public une semblable farce. Il est vrai de dire, en faveur de M. Debegnis, que, pendant la saison dernière, il a obtenu à Londres un très-grand succès avec ce même morceau, qui a même remporté plus d'une fois les honneurs du bis.

Festival musical de Birmingham.

Le festival de Birmingham, au bénéfice de l'hôpital général, a eu lieu les 6, 7, 8 et 9 octobre. Les principaux chanteurs étaient Mme Malibran, Mlle Blasis, miss Paton, miss Ayton, MM. Knivett, Braham, Vaughan, Phillipps, Debegnis, Costa, etc. Les solos étaient exécutés par M. de Beriot, pour le violon ; Mme Anderson, pour le piano, Lindley, pour le violoncelle, et Nicholson, pour la flûte. L'*Harmonicon*, dont nous tirons ce qui a rapport à ce festival, donne aussi le nom des artistes qui composaient l'orchestre. Parmi ces noms, figure celui de M. Ella. M. Ella, arrivé à Paris dans les premiers jours du mois d'août, en est reparti pour Londres le 2 décembre. Il n'a pu se trouver à Birmingham le 6 octobre. Nous espérons au reste que, hors ce fait de peu d'importance, nous pouvons nous fier aux détails que transmet à ses lecteurs M. le rédacteur de l'*Harmonicon*.

Le festival de Birmingham se compose, ainsi que le meeting de Gloucester, d'un mélange de musique sacrée et profane. Celui de cette année a été très-

brillant. Mme Malibran y a exécuté avec une rare perfection *Holy, Holy*, de Handel. Elle avait renoncé, dit l'auteur de l'*Harmonicon*, à ces ridicules cadences dont elle avait si improprement défiguré cette belle musique, et, depuis Mme Mara, ce morceau n'avait jamais été si bien chanté. Le jeu pur, énergique et brillant de M. de Bériot a été apprécié; on voudrait seulement lui entendre exécuter un grand concerto de Viotti.

Le succès de ce festival a été complet. La recette s'est élevée à 9,504 l. 1 sh. 11 d La dépense n'était pas de plus de moitié. Parmi les dons particuliers, on remarque celui de sir Robert Peel; il était de 300 livres.

Vienne. Un grand ballet héroïque et historique en 5 actes a été donné au théâtre de *Kærnthnerthor*, sous le titre de *César en Egypte*. Cet ouvrage, composé par le comte de Gallenberg, a obtenu un succès mérité. L'intérêt des situations, la richesse des costumes et des décorations, ne pouvait être surpassée que par la beauté de la musique. Le journal allemand, en parlant de l'effet de ce ballet, dit : *Que les spectateurs nageaient dans une mer de délices.*

Berlin. On doit représenter sur le théâtre royal un nouvel opéra intitulé : *La Conquête de Jérusalem*. La musique de cet ouvrage a été composée par Lowe, qui n'est connu jusqu'à présent que par la composition de quelques ballades. Depuis long-temps ses nombreux admirateurs désiraient lui voir essayer ses forces sur un sujet plus digne de son talent.

Berlin, 1er *décembre*. *Faust*, de Spohr, est toujours pour nos connaisseurs matière d'analyse et de discussion. Cette musique, qui appartient au bon temps de son auteur, semble généralement trop recherchée sous le rapport harmonique, mais on s'ac-

corde pour y admirer une foule de beautés qui doivent être assez facilement senties.

M. Hubert Ries, frère du compositeur, a donné ces jours passés un concert dans lequel il s'est fait entendre sur le violon. Il a exécuté seul un concerto et une concertante de Maurer avec son élève David Stern. Son jeu offre des qualités fort distinguées, mais laisse désirer quelque variété. En général, il rappelle la manière de Spohr, son maître. Le chant, fort intéressant dans ce concert, se composait de morceaux extraits de *la Fiancée du Brigand*, opéra de Ferdinand Ries. On pourrait reprocher à cette musique de trop viser à l'effet harmonique, et plus de mélodie n'y gâterait rien. On y sent l'école de Beethoven. On y remarque d'ailleurs beaucoup de belles choses, surtout dans un trio en canon.

Des inquiétudes s'étaient manifestées dans le public sur le sort du théâtre de Kœnigstadt. M. Cerf, administrateur de cet établissement, a rassuré ces jours passés tous les amis de l'art dramatique, en publiant qu'il avait à sa disposition un fonds de 100,000 thalers. Bon nombre de bruits circulent, non sur l'origine de cette richesse, qui ne peut être que le fruit de la générosité, mais sur l'auteur du don. On l'attribue à un auguste personnage, distingué par l'amour de l'art autant que par le rang.

— Paganini parcourt en ce moment l'Allemagne méridionale et s'approche peu à peu de la France. Il moissonne partout force applaudissemens et presque autant de florins. Il est au moins certain que ses recettes dépassent presque toujours les prévisions des statisticiens qui connaissent la richesse proportionnelle de chaque ville. Il a donné à la fin du mois dernier trois concerts à Munich. Le premier lui a rapporté 2100 florins ; le second, qui se rencontrait probablement avec beaucoup de soirées particulières, présentait quelques vides ; mais le troisième a

produit 3000 florins. A la fin de la soirée, l'artiste a été couronné par le maître de chapelle Stunz; en même temps, des milliers d'exemplaires de poésies à sa louange pleuvaient du cintre de la salle. Il est arrivé à Augsbourg le 28, et le soir même, il a donné son premier concert. Il devait être le 3 à Stuttgard.

— M. Moschelès était dernièrement à Copenhague, où il a donné des concerts.

Rome, 29 *novembre*. On a exécuté le jour de Ste-Cécile, dans l'oratoire des frères Philippins, *la Résurrection de Saint-Paul-le-Majeur par Saint-Philippe*, oratorio de Cimarosa. A l'occasion de l'exaltation du pape Pie VIII, on a chanté dans la société de musique une cantate à cinq voix, composée par le marquis Muti Papazuni.

INSTITUTIONS POUR L'ENSEIGNEMENT DU PIANO

Et de la théorie de l'harmonie, rédigées par M. François Stœpel, docteur en philosophie, professeur des Beaux-Arts et de la Musique à l'Université royale du Munich, rue de la Chaussée-d'Antin, n° 8, et rue du Bac, n° 32.

Les succès qu'a obtenu en peu de temps la méthode qui a été introduite en France par M. Stœpel pour l'enseignement du piano et de la théorie de l'harmonie, l'ont obligé de diviser ses cours et de les ouvrir dans des locaux plus vastes et mieux appropriés à son mode d'enseignement (1).

(1) Plusieurs démonstrations des avantages de la méthode de M. Stœpel ont été faites en présence de MM. Lenormand, inspecteur de la maison du Roi, et Fétis, professeur de composition à l'École royale de Musique, lesquels ont été désignés par M. le vicomte de Larochefoucault, directeur-général des Beaux-Arts, pour prendre connaissance de cette méthode. L'analyse des principes sur quoi elle est

Cette méthode qui, depuis près de vingt ans, est suivie par les professeurs les plus distingués de l'Angleterre, et que l'on s'est empressé d'adopter dans les principales villes de l'Allemagne, a été sur-le-champ comprise à Paris, où l'on sait si bien apprécier aujourd'hui tout ce qui peut faciliter l'étude de la musique et contribuer aux progrès de l'art. Depuis, l'expérience est venue démontrer le mérite du système de M. Stœpel : c'est l'évidence des résultats, l'autorité des faits.

Hâter les progrès des élèves dans la partie purement mécanique de l'art du pianiste pour l'emploi du chiroplaste ; animer leurs études, dont l'aridité et l'ennui les fatiguent et les rebutent trop souvent ; donner, même à leurs premiers essais, de la couleur et de la vie ; faire ensuite marcher de front avec la partie instrumentale la science de la composition : tels sont les points caractéristiques de la méthode de M. Stœpel.

L'emploi de la machine appelée *chiroplaste* empêche les fausses positions de la main sur le piano et hâte le développement du jeu des doigts. Chaque élève reçoit à chaque séance, suivant son degré d'instruction, d'abord une leçon spéciale, qui est dirigée d'après les principes des meilleures écoles ; mais les morceaux d'études classiques, pris dans les ouvrages des plus grands maîtres, ne sont que des parties détachées de compositions d'ensemble, qui sont ensuite exécutées sur six pianos à la fois par les élèves réunis. C'est ici la seconde partie de l'ensei-

fondée et des résultats qu'elle a offert, jusqu'à ce jour, n'a laissé aucun doute dans l'esprit des commissaires sur la rapidité avec laquelle elle développe l'intelligence musicale des élèves, leur aplomb dans la mesure, et leur sentiment de l'harmonie. Les divers exercices publics qui ont eu lieu à l'institution dirigée par M. Stœpel, ont frappé d'étonnement tous les artistes qui y ont assisté, par l'exactitude et la netteté de l'exécution des élèves.

(*Note du Rédacteur.*)

gnement, et l'on sent combien cette exécution concertante offre d'avantages. Elle donne un attrait, un encouragement singulier au travail primitif des élèves, excite leur émulation, leur apprend à jouer avec aplomb et mesure, et forme enfin leur oreille aux combinaisons et aux effets de l'harmonie.

On sent bien, au reste, que l'exécution concertante, qui est ici un moyen plus qu'un résultat, n'exclut pas l'étude des morceaux de musique qui doivent être exécutés isolément.

Vient ensuite la partie scientifique, l'étude des règles de l'harmonie et de la composition, sans la connaissance desquelles l'éducation musicale demeure incomplète. Ces règles, si abstraites, et qui exigent ordinairement de si longues et de si pénibles études, M. Stœpel a su les réduire à des termes fort simples et les mettre ainsi à la portée des intelligences les plus faibles. Les succès très-rapides qu'il obtient à cet égard ont toujours été considérés comme une véritable conquête sur cette partie difficile de la science musicale.

En définitive, former avec une grande économie de temps et de frais, non-seulement d'habiles pianistes, mais encore des musiciens instruits : tels sont les importans avantages que réalise la méthode de M. Stœpel.

Ses cours sont exclusivement consacrés aux dames : ils ont lieu chaque semaine, de deux à quatre heures de l'après-midi, les lundis et jeudis pour une classe, et les mardis et vendredis pour une autre, dans l'établissement de la Chaussée-d'Antin; et les mercredi et samedis, de midi à deux heures, pour une première classe, et de deux à quatre pour une seconde, dans l'institution de la rue du Bac.

Chaque élève reçoit à chaque séance une leçon de deux heures, dont le prix est de 75 fr. par trimestre, ou de 30 fr. par mois, payables d'avance, ce qui ré-

duit à moins de 30 sous chaque leçon d'une heure.

M. Stœpel donne aussi, hors de chez lui, des leçons particulières dont le prix est de 10 fr. par heure.

Il offre de traiter avec les personnes qui désireraient ériger en province des institutions à l'instar de la sienne.

M. Stœpel invite MM. les amateurs à honorer ses cours de leur présence.

Nota. La méthode de M. Stœpel, dédiée à S. A. R. monseigneur le duc d'Orléans, toute la musique qui est employée dans les institutions, les chiroplastes, etc., sont en vente chez M. Schlesinger, marchand de musique du Roi, rue de Richelieu, n° 97, et dans les institutions.

PROSPECTUS.

L'Institution royale de Musique religieuse donnera, dans le cours de l'hiver et du printemps prochain, douze exercices, six avant et six pendant le carême. Ces exercices continueront à avoir lieu les jeudis, à deux heures très-précises de l'après-midi; savoir : Ceux avant le carême, de quinzaine en quinzaine, à compter du jeudi 17 décembre; et ceux pendant le carême, tous les huit jours, le jeudi saint excepté; en sorte que les époques de ces exercices sont fixées aux jours suivans :

Jeudis 17 et 31 décembre 1829; 14 et 28 janvier 1830; 11 et 25 février; 4, 11, 18 et 25 mars, 1er et 15 avril.

Outre un choix des plus belles pièces entendues les années précédentes, l'Institution présentera dans les exercices de cette session un grand nombre de compositions qui n'ont point encore été exécutées; tels sont l'Oratorio de Samson, de Hændel; *la Révolte*

des Israélites, d'Emm. Bach ; *la Résurrection et l'Ascension de N.-S.*, du même auteur ; une messe des morts, d'A. Scarlatti ; un psaume de J.-Séb. Bach, et une multitude de pièces choisies dans les chefs-d'œuvre des plus grands maîtres de toutes les écoles et de tous les temps, dont l'Institution s'attache à faire revivre et à perpétuer la mémoire.

En considérant le choix de ces ouvrages, on reconnaît que la composition des exercices de l'Institution est sans doute bien propre à intéresser tous les vrais amateurs de musique ; mais ce qu'il importe de remarquer, et ce qui doit beaucoup en relever le prix à leurs yeux, c'est que de toutes les réunions musicales, ce sont les seules en France où il soit possible d'entendre les ouvrages que nous venons de désigner, et parmi celles du même genre existantes en Europe, celles où ces ouvrages sont exécutés avec le plus de perfection.

En portant à un degré de perfection inconnu jusqu'alors l'exécution des ensembles de chant et des masses vocales, l'Institution s'est assurée, sous tous ces rapports, un privilége qu'elle doit à la direction donnée par elle aux études, à la supériorité de ses méthodes et du régime de son enseignement, et qu'elle s'attachera à conserver par un redoublement continuel d'activité et de zèle.

Le prix du billet d'entrée sera, comme par le passé, de 5 fr. au parquet, et de 6 dans la tribune ; et par abonnement, de 50 fr. au parquet, et de 60 dans la tribune, pour les douze exercices. MM. les abonnés pourront disposer à leur gré de leur carte d'entrée.

Il faut s'adresser à l'Institution, rue de Vaugirard, n°. 69, et chez les marchands de musique ou d'instrumens.

IMPRIMERIE DE CH. DEZAUCHE,
Faub. Montmartre, N°. 4.

VARIÉTÉS.

SUR GLUCK.

SON GÉNIE, SES OPINIONS, ET SON INFLUENCE DANS LA MUSIQUE DRAMATIQUE.

(Troisième et dernier Article.)

L'effet ordinaire des innovations qu'un homme de génie fait dans son art, est de faire naître une foule d'imitateurs parmi lesquels il en est qui se bornent à copier, sans pudeur, l'homme à la mode, et d'autres qui modifient jusqu'à certain point les données du novateur, mais avec timidité et de manière à ne point altérer la physionomie de l'époque. On s'est souvent élevé contre ce penchant à l'imitation; mais outre que les artistes médiocres n'ont point d'autre existence possible, on doit convenir, si l'on y réfléchit, qu'une route nouvelle ouverte dans les arts crée des besoins, qui ne sont satisfaits que lorsqu'on arrive à la satiété. On s'enthousiasme volontiers pour des choses d'espèces différentes dans des genres qui ont peu d'analogie, mais non dans le même objet: de là vient que de deux hommes de talent qui entrent en concurrence, l'un doit triompher aux dépens de l'autre. On ne manque point ordinairement d'en conclure que le mérite du triomphateur est supérieur à celui du vaincu: il serait plus sage d'examiner si les circonstances n'ont pas favorisé l'un plutôt que l'autre. Il y a de la fortune en tout. L'important, pour réussir, est d'avoir les qualités propres à

l'époque où l'on vit. Supposez Rossini avec la spécialité de son génie au temps où l'on mettait en première ligne, dans la musique dramatique, la nécessité d'être simple dans la mélodie, expressif, raisonnable, et vrai surtout, où l'on ne tenait point compte des ornemens du chant; où, enfin, l'instrumentation n'était considérée que comme un accessoire; la plupart de ses moyens d'effet eussent été anéantis. Dira-t-on qu'il se serait modifié selon les exigeances de son siècle? Dès lors il n'eût plus été Rossini. Chaque homme supérieur a sa mission; pour la remplir, il faut qu'il soit à sa place.

Gluck vint dans le temps nécessaire, et vécut assez pour accomplir l'œuvre de sa réforme musicale. S'il fût mort à cinquante ans, il serait maintenant inconnu. Une époque où les arts, comme la littérature, prenaient une sorte de teinte philosophique, était nécessaire au génie de ce grand musicien qui, comme je l'ai fait voir, se développe par la réflexion. Piccini, qui se trouva en contact avec lui, et qui fut pendant quelque temps son rival, était aussi, suivant le jugement de Jomelli, inventeur dans la mélodie comme dans les formes musicales; il joignait à ces qualités une fécondité prodigieuse, car il écrivit plus de deux cents opéras avant d'atteindre l'âge de cinquante ans; néanmoins il fut vaincu dans la lutte, parce que son génie ne sympathisait pas avec les besoins de son temps.

Dès que les grandes qualités de Gluck eurent triomphé, il fallut que toute musique dramatique française prît plus ou moins la teinte du gluckisme. Piccini et Sacchini mêmes furent contraints d'en mettre un peu dans leurs ouvrages, sous peine de ne point réussir. Mais deux hommes de talent, qui s'énorgueillirent du titre d'*élèves de Gluck*, le suivirent surtout avec exactitude dans sa manière; ce furent Vogel et Salieri. Dans sa *Toison d'Or*, le premier avait poussé l'imitation si loin, qu'on répandit le

bruit que Gluck y avait mis la main. Le grand artiste était si persuadé qu'il n'y avait rien d'admissible au théâtre qui ne fût dans son style, qu'il avait un profond mépris pour tout ce qui s'en écartait, et qu'il affectait la plus haute estime pour les musiciens qui le prenaient pour modèle; aussi appelait-il Vogel *son fils*, et disait-il qu'il était destiné à finir la révolution qu'il avait commencée. Cette prédiction ne s'accomplit pas. *Démophon*, qui parut sur la scène quelques années après *la Toison d'Or*, ne fut remarquable que par son ouverture; le reste ne s'élevait point au-dessus du médiocre.

Salieri fut plus heureux dans *les Danaïdes* et dans *Tarare*; car, sans imiter exactement, et sans se dépouiller de ce qu'il y avait d'individuel dans son talent, il approcha, autant que possible, de la manière de celui qu'il appelait *son maître*. Les premières représentations du premier de ces opéras furent données sous les noms de Gluck et de Salieri; le public, alors incapable de discerner l'énorme différence qu'il y a entre l'œuvre d'une création de génie, et le produit d'une imitation adroite, crut que l'auteur d'*Alceste* avait eu la plus grande part à la composition des *Danaïdes*, et l'on eut par la suite beaucoup de peine à le détromper. Deslauriers, éditeur des ouvrages de Gluck, ne consentit à faire l'acquisition de la partition de Salieri, pour la faible somme de *douze cents francs*, qu'à la condition que cet opéra resterait sur l'affiche sous le nom de Gluck jusqu'à la douzième représentation. J'ai vu l'acte de cette transaction singulière; il est maintenant en la possession de MM. Janet et Cotelle, éditeurs de musique à Paris. Dans *Tarare*, Salieri fut plus indépendant. Bien que cet ouvrage soit inférieur aux *Danaïdes*, sous de certains rapports, il a l'avantage d'être écrit dans une manière plus originale; cependant le récitatif et les chœurs n'y sont pas dépouillés de l'inspiration de Gluck. On

y voit que l'étude des partitions de ce grand artiste avait été l'occupation de la jeunesse de Salieri.

Méhul se vantait d'être élève de la même école; mais il avait un génie particulier qui lui a fait modifier ce qu'il y a puisé, au point de se l'approprier. La musique de Méhul est empreinte d'un caractère d'expression dramatique, objet principal de la réforme opérée par Gluck; mais on remarque une tendance à la recherche des effets qui ne se trouvent ni dans *Alceste*, ni dans les *Iphigénies*. Dans certaines parties de ses premiers ouvrages, Méhul s'est rapproché du style de Sacchini pour les mélodies simples, telles que l'air, *Versez tous vos chagrins*, de *Stratonice*. C'est à l'entrée de ce compositeur dans la carrière de la musique dramatique, que me semble commencer l'irruption de l'instrumentation dans l'opéra, et c'est de l'importance que cette partie y a acquise peu à peu que date l'éloignement du public pour un style qui n'a qu'un but unique, celui d'identifier le spectateur aux événemens de la scène; non que la révolution se soit faite subitement: ce n'est qu'après trente ans de combats qu'elle a été consommée.

Il faut bien se décider à aborder franchement la question, dès qu'il s'agit de la différence si remarquable du goût qui régnait au théâtre lyrique, en 1775, avec celui de l'époque actuelle; elle se réduit à ceci: *Est-il préférable que la musique soit touchante et vraie, ou brillante et fantasque?* Nul doute que la raison ne prononce en faveur de la première; mais quand les spectateurs sont arrivés au point de sentir plus le besoin d'être amusés qu'intéressés, ils se décident pour l'autre. Par une pente insensible, la génération actuelle est parvenue à cet état moral en musique, qui lui fait préférer le chatouillement de l'oreille à la satisfaction de l'âme et de l'esprit: mais un pareil état ne peut être que transitoire, car le besoin d'émotions est naturel à l'homme. Déjà un retour vers la mu-

sique d'expression se manifeste ; Rossini l'a senti, et c'est de la conviction qu'il en a que sont nés les beaux morceaux de *Guillaume Tell* C'est quelque chose de remarquable qu'un morceau semblable au trio du second acte de cet opéra, sorti de la plume de celui qui tant de fois se moqua de l'intelligence des spectateurs, en leur faisant applaudir des mouvemens de valse dans des situations tragiques. L'esprit mystificateur de ce célèbre musicien a été vaincu par la conviction que le temps des mystifications tire à sa fin. Une fois entré dans une route nouvelle, il ne s'arrêtera pas à un seul essai ; s'il peut secouer entièrement le joug des formules, il finira par faire de la musique purement dramatique. Rossini même éprouve donc l'influence du génie de Gluck ; car la vérité d'expresion n'est pas autre chose que l'effet de la réforme opérée par ce grand artiste dans le siècle dernier, et modifié en raison des progrès que certaines parties de l'art ont faits. On ne peut être vrai à la scène lyrique, sans rendre hommage à celui qui, le premier, sentit le besoin de la vérité.

Les époques de variations de goût peuvent s'expliquer par la satiété qui naît facilement en matière de plaisirs. Cependant ce n'est pas seulement le public qu'il faut accuser d'inconstance ; il y a toujours quelque chose de réel au fond de la légèreté apparente qui détermine ses variations. Dans l'enthousiasme que fait naître une nouveauté, on n'en remarque point les défauts, ou plutôt on ne veut pas les voir ; mais quand la fièvre de la mode est passée, les objections reviennent et sont mieux accueillies. Alors on examine ce que l'on avait aveuglément admiré ; les illusions se dissipent, l'injustice arrive, et l'on met quelquefois moins de temps à briser la statue, qu'on n'en avait employé à lui élever un piédestal. En définive, ce sont les défauts qui sont causes de tout cela. L'homme ne peut rien pro-

duire de parfait ; mais plus son ouvrage approche de la perfection, moins il est exposé aux bouffées de bonne ou de mauvaise fortune. Il est des productions des arts dont on finit par être fatigué, parce qu'il est dans la nature qu'on se fatigue des choses dont on a fait un long usage ; mais on ne les admire pas moins. Les comédies de Molière sont de ce nombre, parce que les qualités y sont si remarquables, que les défauts sont de peu d'importance. On ne va guère au théâtre pour les voir représenter, mais on les relit toujours avec un nouveau plaisir. Une semblable supériorité est fort rare. Dans les arts, il me semble que Raphaël et Mozart seuls en donnent l'idée. C'est que la musique et la peinture ont eu des progrès plus lents que le langage et la comédie. Il n'y a pas long-temps que certaines parties de la musique, telles que l'instrumentation et les formes des morceaux d'ensemble, étaient dans l'enface ; les compositeurs qui ont précédé les améliorations introduites dans ces choses, n'ont pu éviter que leurs ouvrages s'en ressentissent, et ne perdissent par la comparaison avec d'autres plus modernes. Leurs défauts sont de leur temps. Deux choses ont contribué à diminuer l'effet des opéras de Gluck : l'une est le résultat de son génie, qui lui faisait voir la musique dramatique sous un seul aspect, d'une manière absolue, et sans admettre la nécessité des variétés de formes ; l'autre est la conséquence inévitable du perfectionnement de quelques parties de l'art. Admirable sous le rapport de l'expression et sous celui des convenances dramatiques, Gluck n'est point à l'abri de tout reproche en ce qui concerne la facture des airs et les formes de mélodies. Il ne demandait à ses acteurs que de la vérité dans leur déclamation, et n'attachait point assez d'importance à l'art du chant. Enfin, quoiqu'il eut le génie d'un certain genre d'instrumentation, il a trop souvent fait suivre le chant pas à pas par l'accompagnement ; que devait-il arriver

de tout cela? Ce que nous avons vu. Quand les Français ont compris comment on devait chanter pour rendre agréable l'émission de la voix, ils ont eu de l'éloignement pour le système de déclamation qui est la base du système de Gluck, et pour les acteurs qui substituaient des cris au chant. Quand on connût les formes si riches et si variées des airs, des duos et des morceaux d'ensemble, on dût se fatiguer de la monotonie des rondos et des airs sans reprises qui, avec les récitatifs et les chœurs, composent la plus grande partie des ouvrages du réformateur de l'opéra. Enfin, quand on eut acquis l'habitude d'entendre une instrumentation brillante et variée, on ne put plus être complétement satisfait par des accompagnemens dont la plus grande partie n'est qu'un placage d'harmonie sous le chant. Qui doit-on accuser de ce changement? Personne. L'auteur et le public subissent les conséquences du temps sans que le premier perde rien de sa renommée, et sans que l'autre soit coupable de trop de légèreté.

Quels que soient les progrès de la musique dans l'avenir, Gluck ne cessera d'être compté au nombre de ses plus grands hommes. Beaucoup de perfectionnemens partiels ont été faits dans l'art depuis l'époque où il écrivit ses chefs-d'œuvre; beaucoup restent à faire encore; mais l'invention fondamentale de ce maître célèbre, qui est la vérité dramatique, sera toujours la base solide sur laquelle il faudra asseoir l'édifice des compositions théâtrales. Ce sont de ces créations que la mode peut faire oublier un instant, mais auxquelles il faut revenir, parce qu'elles sont conformes à la destination naturelle de l'art. Des variétés plus grandes de rhythme, de formes, d'harmonie ou d'instrumentation, seront les moyens auxquels les compositeurs futurs seront forcés d'avoir recours pour produire des effets; mais la vérité, l'expression, en seront nécessairement le soutien, et le génie de Gluck planera sur toutes ces nouveautés.

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

Bemetzrieder (N . . .), né dans un village de l'Alsace, en 1743, embrassa d'abord l'état ecclésiastique et prit l'habit de l'ordre de Saint-Benoît. Mais bientôt le désir de l'indépendance, son goût pour les sciences et surtout pour la musique, lui firent abandonner cette carrière. Il rentra dans le monde et vint à Paris où il se livra à l'enseignement. Ses liaisons avec Diderot lui procurèrent une sorte de célébrité : il donna des leçons d'harmonie à la fille de ce philosophe. On voit par la préface de ses leçons de clavecin que ce fut Diderot qui rédigea ce livre. En 1782 Bemetzrieder passa à Londres où il se fixa ; il y vivait encore en 1816. Voici la liste des ouvrages qu'il a publié : 1° *Leçons de Clavecin*, ou *Principes d'harmonie*. Paris, 1771, in-4°. Ce livre a été traduit en espagnol par Bails (*voyez* ce nom). 2° *Lettre en réponse à quelques Objections sur les Leçons de Clavecin*. Paris, 1771. In-8°. Je crois que ce petit écrit, cité par Forkel (*Allgem. litt. der Mus.*), n'est autre que le suivant, dont on a estropié le titre. 3° *Lettre de M. Bemetzrieder à MM***, musiciens de profession*, ou *Réponse à quelques Objections qu'on a faites à sa Méthode-Pratique*, *sa Théorie et son ouvrage sur l'Harmonie*. Paris, 1771. In-8°. 4° *Lettre à M. le baron de S***, concernant les Dièses et les Bémols*. Paris, 1773. In-8°. 5° *Traité de Musique concernant les Tons, les Harmonies, les Accords et le Discours musical*. Paris, 1776. In-8°. Une seconde édition a été publiée en 1780, sous ce titre : *Discours théorique sur l'Origine des Sons de*

l'Octave, *sur la Naissance des deux Modes*, *sur les Dièzes*, *sur les Bémols*, *et sur la formation des Harmonies*. In-8°. Une traduction anglaise de ce livre, par Giffard Bernard, a paru à Londres, 1779, in-4° 6° *Réflexions sur les Leçons de Musique*. Paris, 1778. In-8° 7° *Nouvel Essai sur l'Harmonie*, *suite du Traité de Musique*. Paris, 1779. In-8°. La seconde édition a été publiée en 1781. In-8°. 8° *Le Tolérantisme musical*. Paris, 1779. In-8°. 9° *Exemples des principaux Elémens de la Composition musicale*, *addition au nouvel Essai sur l'harmonie*. Paris, 1780. In-8°. 10° *Nouvelles Leçons de Clavecin*, *en français et en anglais*. Londres, 1782. 11° *Précis des Talens du Musicien*. Londres, 1783. In-8°. Dans la même année, une traduction anglaise de cet ouvrage parut à Londres, sous le titre de *New Way of Teaching music*. 13° *Music mode easy*. Londres, 1785. C'est la seconde édition de la traduction des *Leçons de Clavecin*. 14° *New Guide to Singing*. Londres, 1787. 15° *Art of Tuning*. Londres, 17 . 16° *A Compleat treatise of Music*. Londres, 1800. In-4°. Tout ce qui concerne l'harmonie dans les ouvrages de Bemetzrieder est au-dessous de la critique; aussi sont-ils aujourd'hui complétement oubliés. Il dit cependant modestement, dans ses *Réflexions sur ses Leçons de Musique*, pag. 20, « Si on veut comparer » mon Traité avec les livres *français*, *allemands*, » *italiens*, *latins* et *grecs*, qui l'ont précédé sur la » musique, on verra que j'ai défriché un terrain » inculte et négligé. »

Outre ses écrits sur la musique, Bemetzrieder, qui paraît avoir été tourmenté par sa manie d'écrire, a publié plusieurs brochures sur des sujets de philosophie et de morale, parmi lesquels on remarque les suivans : 1° *Plan d'un Club pour les Philosophes de Londres*, *et avec très-peu de modifications*, *pour toutes les grandes villes du monde*, *essai philosophique sur une nouvelle manière de tuer le temps*

Londres, 1784. In-4°. 2° *New Philosophical Thoughts no man, Divinity, our moral ideas, religious war, revolutions, and the Goldon age.* Londres, 1795. In-4°. (*Nouvelles Pensées sur l'Homme, la Divinité, nos idées morales, les Guerres de religion, les Révolutions et l'Age d'or*), 3° *A New Code for Gentlemen.* Londres, 1803. In-8°.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Première représentation de le Nozze de Lammermoor, *opéra sémi-séria, musique de M. Carafa.*

Un seul compositeur a fourni pendant dix ans un aliment aux plaisirs de la société choisie qui fréquente habituellement le théâtre Italien ; pareille chose n'est arrivé en aucun temps, et dans aucun pays : cela tient du merveilleux. Le grand succès de *Don Juan*, qui fut arrêté par le départ de madame Mainvielle Fodor, quelques représentations de la *Nina* de Paisiello, d'*Elisa e Claudio* de Mercadente, de *Romeo*, de Zingarelli, et les essais infructueux de la *Pastorella Feudatacia*, de *Guilietta e Romeo*, de Vaccaj, ainsi que de quelques compositions de Morlacchi, n'ont point fait d'assez longues diversions dans cette suite d'années pour diminuer l'étonnement qu'un pareil prodige fait naître. Quoiqu'on en puisse dire, il y a quelque chose de réel dans la puissance qui fixe l'attention publique après tant d'épreuves, et ce n'est point là le seul effet de la mode. Avant Rossini, bien d'autres compositeurs ont usé leur renommée en moins de temps, sans avoir comme lui l'excuse d'une [illegible]

sommation excessive. Quelque grands que soient les défauts d'un talent qui enfante une semblable merveille, ce talent sort de la ligne ordinaire; et doit faire époque dans l'histoire de l'art.

Il faudra bien que la satiété arrive, car les plus intrépides enthousiastes finissent par se fatiguer de ce qu'ils savent par cœur; peut-être même le moment est-il déjà venu : du moins il est certain que le musicien qui offrirait maintenant quelque nouveauté dans son art serait bien accueilli. Pour trouver ce musicien, il faut en essayer plusieurs; c'est sans doute cette considération qui a déterminé M Laurent à nous donner l'année dernière *Clari*, production qui a placé honorablement M. Halevy au nombre des compositeurs distingués; c'est elle qui vient de faire paraître sur la scène *le Nozze di Lammermoor*, nouvel ouvrage de M. Carafa. C'est encore elle qui va nous révéler le phénomène d'une grande composition sérieuse, sortie d'un jeune cerveau féminin. Mais n'anticipons pas, et bornons-nous maintenant à rendre compte de l'opéra de M. Carafa qui a été représenté pour la première fois samedi dernier.

Le sujet de cet ouvrage est tiré d'un roman de Walter-Scott que tout le monde a lu, de cette *Fiancée de Lammermoor* si originale, soit sous le rapport de la conception principale, soit sous celle des détails. M. Ballocchi a vaincu en homme d'esprit les difficultés qui s'opposaient à l'arrangement de ce sujet en *libretto* dramatique, et s'est tiré habilement du dénouement qu'il a fallu faire tout entier d'invention; car on sait que celui du roman ne peut-être mis sur la scène. Voici comment M. Balocchi a disposé sa fable.

Lord Asthon, chancelier d'Ecosse, et sa fille Lucia, sont en danger de périr à la chasse, poursuivis par un taureau furieux. Edgard de Ravenswood, amoureux de Lucia, leur sauve la vie, bien qu'il ait juré de se venger du chancelier, qui a dépouillé sa fa-

milie de ses biens, et qui a causé la mort de son père. Un violent orage oblige Lord Ashton et sa fille à chercher un asile dans la vieille tour de Volferag, qui est devenue la demeure des Ravenswood, depuis que leur château a passé dans la possession de leur ennemi. La colère d'Edgard éclate à la vue de celui qui a causé tous ses maux; mais Lucia parvient à l'apaiser. Le chancelier lui parle de sa reconnaissance, et parvient à le décider à le suivre à Lammermoor.

La scène représente ensuite le parc du château. Tout s'y prépare pour la noce de Lucia avec le colonel Bucklaw, que lady Ashton a choisi pour son gendre; mais Lucia déteste autant le colonel qu'elle aime Edgard; celui-ci ne tarde pas à lui avouer son amour; ils jurent tous deux de se prendre pour époux; Edgard donne à Lucia la moitié d'un anneau, garde l'autre, et ne s'éloigne qu'après avoir obtenu la foi de celle qu'il aime. L'arrivée de lady Ashton vient troubler le bonheur des amans. Elle sait que le chancelier s'est reconcilié avec son ennemi, et qu'il l'a reçu chez lui : Elle exige qu'il sorte de suite du château. Lord Ashton lui rappelle que ce jeune homme a sauvé ses jours et ceux de sa fille; mais rien ne peut la calmer. Edgard se présente devant elle, et l'irrite encore par sa présence. Elle lui ordonne de sortir, et veut le faire attaquer par ses chevaliers, quand Lucia, attirée par les cris, parait, et déclare qu'Edgard est son fiancé. La fureur de lady Ashton et de Bucklaw ne connait plus de bornes après cet aveu; les jours d'Edgard ne seraient point en sureté, si le fidèle Caleb, si plaisant par ses soins pour sauver *l'honneur de la famille*, ne l'entraînait loin de ses ennemis. Ainsi finit le premier acte.

Deux mois s'écoulent entre le premier et le second acte. Pendant ce temps, Edgard, chargé par lord Athol d'une mission importante relative aux troubles de l'Ecosse, s'est rendu en France, et n'a point

donné de ses nouvelles. Cependant s'il ne revient pas, Lucia sera contrainte d'épouser le colonel Bucklaw. Caleb s'est chargé de lui faire parvenir une lettre où Lucia l'informe de cette circonstance : mais aucune réponse n'est parvenue. L'anniversaire de la mort d'Allan Ravenswood est arrivée, et Edgard ne se trouve point avec ses amis pour prier près du tombeau de son père. Caleb accablé de douleur, désespère de revoir jamais son jeune maître, quand celui-ci parait. Le désir d'honorer la mémoire de son père le ramène chez lui ; mais déjà la cérémonie est terminée, et Caleb est resté seul près du tombeau. Edgard confie à son fidèle serviteur le soin de veiller à la conservation de ce tombeau, lui fait don des débris de sa fortune, et l'informe de son dessein de retourner à Ravenswood ; Caleb veut le détourner de ce projet, et lui rappelle une ancienne prédiction ainsi conçue.

« Quand le dernier des Ravenswood ira
» Dans le château qui ce nom portera,
» Pour fiancée une morte il prendra,
» Et sa famille à jamais s'éteindra. »

Mais rien ne peut arrêter Edgard, et il part pour remplir la promesse qu'il a faite à celle qu'il aime : L'impatience de Lucia est extrême ; jusqu'alors elle a conservé l'espoir d'être unie au jeune Ravenswood ; mais tout à coup le bruit se répand qu'Edgard, ne pouvant résister aux sollicitations de lord Athol, son parent, a épousé en France une dame d'une haute naissance. Le délai qui lui a été accordé expire ; lord Bucklaw arrive ; tout se prépare pour la noce ; Lucia se décide à se soustraire à un hymen odieux et s'empoisonne en secret. On la pare pour la cérémonie ; une assemblée brillante se réunit dans une salle immense du château de Ravenswood ; Lucia paraît, pâle, défaillante ; sa main tremblante peut à peine

tracer son nom sur le contrat qui lie sa destinée à celle d'un homme qu'elle n'aime pas. A l'instant où elle vient de consommer ce sacrifice, Edgard paraît et vient réclamer celle dont il a reçu la foi. Bientôt il connaît la vérité. Frappée comme d'un coup de foudre Lucia ne veut pas du moins qu'il ignore le sacrifice qu'elle a fait pour n'être pas à un autre que lui. Un cri d'effroi s'échappe de toutes les bouches; on s'empresse, mais en vain; Lucia meurt, et Ravenswood se tue. On voit que ce drame n'est point dépourvu d'intérêt, et que les situations en sont musicales.

Le but que doit se proposer le directeur du théâtre-Italien en faisant représenter des ouvrages nouveaux, est d'offrir de réelles nouveautes aux habitués de son spectacle, ce qui ne peut avoir lieu qu'autant que les compositeurs s'éloigneront dans leurs ouvrages de la manière rossinienne, qui a règné sur la scène depuis dix ans. M. Halevy a senti cette nécessité, et y a satisfait dans son opéra de *Clari*; je ne puis en dire autant de M. Carafa. Ces formules du style de Rossini, qui après avoir contribué à rendre son succès populaire, sont maintenant causes de la fatigue que ses anciennes compositions font éprouver; ces formules, dis-je, se retrouvent partout dans le *Nozze di Lammermoor*. Ce n'est pas cependant que cet ouvrage soit dépourvu de mérite; mais les réminiscences de formes dont je viens de parler, en atténuent l'effet, et y jettent une froideur dont le public a senti l'influence. Il y avait aussi à la première représentation de cette pièce, des longueurs qu'on n'a fait disparaître qu'à la seconde; elles ont laissé dans l'esprit des spectateurs des dispositions défavorables qui n'ont pu s'effacer. La première représentation a duré près de quatre heures; c'est trop, surtout quand aucun morceau n'excite d'enthousiasme; il en est résulté qu'un grand nombre de spectateurs avaient quitté la salle avant

la scène du dénouement, qui est la plus belle de l'ouvrage.

Les airs et les duos sont les morceaux les plus faibles de la partition de M. Caraffa ; cependant le duo *di Spema un sol baleno*, offre dans toute sa première partie un motif d'un beau caractère, bien suivi et bien modulé; malheureusement le milieu et la fin languissent de manière à détruire la première impression favorable, et le morceau finit froidement. Il y a aussi des longueurs dans l'air supérieurement chanté par Mlle Sontag, *No ad altri mai*; mais le talent de la Cantatrice a su les faire disparaître. C'est dans les morceaux d'ensemble que M. Caraffa a le mieux réussi. Le quintetto, *d'un orribile tempesta*, est d'un bel effet; on trouve aussi de bonnes choses dans le finale du premier acte ; mais la dernière scène du second est évidemment ce qu'il y a de mieux dans l'ouvrage. Les intentions dramatiques y sont bien rendues, et la gradation d'intérêt y est bien observée. Il est fâcheux que le public quitte la salle avant cette scène.

L'exécution des *Nozze dit Lammermoor*, est confiée aux premiers artistes du Théâtre-Italien ; cependant quoique plusieurs y déploient un talent du premier ordre, l'ensemble est décoloré ; ce que j'attribue au peu de soin que M. Caraffa apporte ordinairement aux répétitions de ses ouvrages. Mme Pisaroni, Donzelli et Graziani, ont fait preuve de leur supériorité accoutumée, soit comme chanteurs, soit comme acteurs ; quant à Mlle Sontag, elle est au-dessus de tout éloge, soit comme actrice, soit comme cantatrice. Son talent va grandissant chaque jour. Une révolution s'est faite dans le caractère de ce talent, depuis la représentation de *Semiramide*, et surtout depuis qu'elle chante le rôle de *Matilde de Sabran*. Dans *Don Juan*, elle s'est élevée au plus haut degré de pathétique, et dans la pièce nouvelle, elle a donné

un coloris parfait au personnage de Lucia Dans la dernière scène surtout, elle est vraiment admirable par sa variété de ton et de passion. La voix la plus pure, la vocalisation la plus facile, étaient les qualités par lesquelles Mlle Sontag brillait précédemment; ces qualités, elle les possède encore, et elle en a augmenté la puissance par la force dramatique dont elle ne s'était point avisée autrefois.

Santini, ne produit point dans le rôle de Bucklaw l'effet que j'attendais de lui; il y a de la lourdeur dans la manière dont il l'a conçu. Si l'ouvrage a un certain nombre de représentations, il se corrigera sans doute de ce défaut. Zucchelli chante avec molesse le rôle du chancelier; je l'engage à s'animer davantage.

L'exécution de l'orchestre fut mauvaise à la première représentation, a été un peu meilleure à la suivante. M. Berr a fait dans cet ouvrage l'essai d'une nouvelle clarinette en *si* majeur, pour la ritournelle de la romance : *O di sorte crudel*; cet instrument est d'un effet excellent pour les tons où il se rencontre beaucoup de dièzes; je ne doute pas qu'on ne l'emploie avec avantage dans les compositions futures. M. Berr a recueilli des applaudissemens mérités dans cette ritournelle.

FÉTIS.

Soirée musicale donnée par M. Oury, dans les salons de M. Dietz, le mardi 15 décembre.

Nous ne sommes pas de ceux qui regrettent le beau temps, et pour cause; l'été pour nous est la saison difficile; de spectacles, peu; de concerts, point : c'est vraiment un triste temps pour le journalisme que ce *joli mois de mai*, parlez moi de l'hiver aux longues nuits, de l'hiver aux jours sombres.

Que faire lorsque la terre est couverte de neige? rester chez soi? on finit par s'y ennuyer. Aller aux spectacles, aux concerts? ah! nous y voilà! oui les concerts, les théâtres voilà notre vie à nous. Aussi devons nous des remercimens à M. Oury, qui a été pour nous l'oiseau de bon augure, puisque son concert est le premier de la saison; et, il faut le dire, si c'est un des premiers, ce ne sera pas un des moins agréables. M. Oury, violon *solo* du théâtre Italien de Londres, occuppe la même place au concert philarmonique, et enseigne son instrument à l'école Royale de Musique. Vous allez me dire peut-être que puisqu'il professe à Londres, M. Oury doit être un médiocre violoniste; et à l'appui de votre proposition vous allez en appeler à certaines lettres de la *Revue Musicale* qui ont tant irrité la bile des journalistes d'Albion: vous seriez dans une grande erreur, M Oury a du talent: ces mêmes lettres que vous alliez invoquer en témoignage en ont fait mention, et nous devons le répéter c'est parmi les violonistes anglais celui qui a le plus de droits à des éloges. Comme vous pouvez le penser, la soirée qu'il a donnée le 15 de ce mois avait attiré une nombreuse société d'*englis men* qui, par esprit national, étaient accourus pour fêter leur compatriote et lui prodiguer leurs guinées et leurs applaudissemens, choses fort agréables. Le concert d'ailleurs était assez bien composé pour piquer la curiosité; les noms de List, Dabadie, Dupont, Panseron et Mme Dabadie joints à celui du bénéficiaire étaient propres à attirer un nombreux concours d'auditeurs

La partie vocale des concerts payans est ordinairement bien faible, et l'on n'est point habitué à y entendre des artistes distingués. Cela vient de ce que les directeurs de spectacle payant très-cher leurs chanteurs, ne veulent pas consentir à ce que ceux-ci paraissent ailleurs que sur leurs théâtres. Cette fois on avait fait exception à la règle, et nous avons eu le plaisir

d'entendre Dabadie, Dupont et Mme. Dabadie. Ces artistes ont fort bien chanté un trio de *Joseph* qui ouvrait le concert. La voix de Mme. Dabadie fait un bel effet dans ce morceau, et Dupont s'y est fait justement applaudir; mais le duo de *Guillaume Tell* ne convient pas à ce chanteur, la partie de tenore est écrite tout entière dans les cordes hautes de Nourrit et ne lui convient pas : aussi s'est-il vu forcé de changer quelques passage, en les transportant de l'aigu au grave, ce qui fait toujours un mauvais effet. Cependant ce chanteur a repris sa revanche dans le trio du *Comte Ory* que Mme. Dabadie et sa sœur Mlle. Leroux ont également fort bien chanté. Un quatuor de l'*Irato* a été dit par les mêmes artistes, et Dabadie, ce chanteur qui avait reçu de justes et unanimes applaudissemens dans le trio de *Joseph* et le duo de *Guillaume Tell* a manqué de légèreté dans ce morceau, qui d'ailleurs n'est point écrit dans la partie de sa voix. Mme Dabadie a chanté avec énergie l'air de *Moïse* où elle a toujours déployé une grande force de talent. Voici pour la partie vocale du concert : celle instrumentale était remplie par M. Oury et List.

Un air varié en *mi* de M. de Beriot, morceau inédit, a donné à M. Oury l'occasion de déployer plusieurs qualités fort distinguées qu'il possède sur son instrument; il y a dans sa manière une largeur peu commune, et une force qui cependant n'exclut pas la légèreté. Il a montré dans un air suisse de Lafont, de l'originalité et de la grâce. Si nous avons donné des éloges à M. Oury, pour la manière dont il a exécuté ces deux solos, nous devons, avec la même franchise, lui adresser quelques reproches sur son duo avec M. List; il a manqué de justesse dans ce morceau qu'il semblait ne pas avoir assez répété avec son accompagnateur. En résumé M. Oury possède un talent distingué, un bon sentiment musical, et tout lui promet de beaux succès dans une carrière qui est encore si longue pour lui.

Ah ! M. Listz ! pourquoi nous poursuivre avec vos éternelles improvisations ! quand on a un talent comme le vôtre, n'est-il pas fâcheux de le voir prodiguer ainsi sur des choses ridicules qui doivent vous attirer le blâme de tous les hommes de goût. Est-ce l'originalité que vous cherchez? prenez y garde ce n'est plus de l'originalité. Vous avez cru faire de l'effet : mais il ne suffit pas de frapper fort, il faut frapper juste, et Dieu sait comme vous avez frappé ! il y avait quelques idées heureuses dans ce que vous avez joué, mais noyées dans un déluge de notes. Je le répète vous avez un talent de premier ordre, une exécution foudroyante, mais il vous manque souvent le goût : et dans les arts c'est chose indispensable. Vous seriez dans l'erreur en voyant de l'animosité dans cette critique ; elle est dictée par le regrêt de voir des moyens si brillans aussi mal em-employés, et avec le désir de vous faire entrer dans une route meilleure.

Nous allions oublier de citer des romances de M. Labarre parfaitement chantées par Dupont, c'est justice de réparer cette erreur car elles sont fort jolies.

E. F.

— Par extraordinaire, vendredi 25. grand concert au théâtre royal Italien, dans lequel on entendra MM. Bordogni, Donzelli, Garcia, Zuchelli, Santini, Inchindi ; Mmes Pisaroni, Sontag, Malibran et Heinefetter.

— La représentation extraordinaire annoncée pour le 21 de de ce mois, au bénéfice de M. Garcia, se composera du deuxième acte de *Tancredi* et du premier de *don Jiovanni*.

MM. les locataires et abonnés qui désireraient conserver leurs loges et places pour cette soirée, sont priés d'en faire retirer les coupons au bureau de location d'ici à vendredi 18.

— MM. Sébastien et Pierre Erard viennent d'être

nommés facteurs de pianos du roi d'Angleterre. Un excellent instrument construit à Londres pour S. M., par M. Pierre Erard, avec le nouveau mécanisme de M. Sébastien, a déterminé le roi à accorder ce brevet de son propre mouvement.

— M. Osborne, pianiste distingué, donnera demain samedi, dans les salons de M. Dietz, rue Neuve-Saint-Augustin, n° 23, un concert dans lequel on entendra M. de Bériot. On peut se procurer d'avance des billets chez MM. Pacini, Pleyel et Shlesinger.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Trieste. Le 30 novembre, un nouvel opéra, intitulé *Gl'Illinesi*, a été représenté sur le théâtre de cette ville. Le libretto de cet ouvrage a été écrit par Felice Romani, qui est considéré comme le meilleur poète d'opéra de cette époque, et la musique a été composée par un jeune élève du conservatoire de Milan, nommé Feliciano Strepponi. Suivant les nouvelles qu'on donne de son succès, il a réussi complétement, bien que le public parut mal disposé pendant le premier acte. On cite particulièrement comme d'excellens morceaux, un air chanté par Verger, le finale du premier acte, un duo entre Verger et la Grisi; dans le second, un trio entre la Grisi, Mme Ungher et Verger, un air chanté par Mme Ungher, et le rondo finale de la Grisi. On reproche seulement au compositeur d'avoir donné un développement excessif au premier acte, lequel dure plus de deux heures.

Bologne. Les habitans de cette ville se pressent en foule au théâtre *Communale*, pour admirer le jeu et le chant de Mme Pasta. Les rôles de *Semiramis*, de

Desdemona et de *Tancredi*, sont ceux dans lesquels cette grande actrice a produit le plus d'effet.

Modène. *Zaira*, opéra du maestro Gandini, a été reçu avec applaudissemens la première soirée, et a obtenu chaque jour plus de succès; malheureusement pour le compositeur et l'entreprise, la mort de l'archiduchesse, mère du grand duc, a fait fermer les théâtres. Les chanteurs qui ont contribué au succès de *Zaira*, sont Mmes Manzocchi, Marianne Brighenti et Piacenti. Le grand duc, en témoignage de sa satisfaction, a fait remettre au compositeur une bague en brillans d'une grande valeur.

Pavie. Le début de l'entrepreneur du théâtre de cette ville n'a point été heureux. *Le Cantatrice Villane* et *le Lagrime d'una Vedova* avaient été désignés pour l'ouverture de la saison; mais ces ouvrages eurent si peu de succès, que la salle était déserte chaque soir. Il fallut monter rapidement *le Barbier de Séville*, qui réussit mieux, non par le mérite des chanteurs, qui sont assez médiocres, mais à cause du charme de la musique. *Il Portantino* (le Porteur), opéra d'un certain maestro Bassi, a succédé au *Barbier*, le 24 novembre, mais si malheureusement, qu'il n'a pu reparaître sur la scène depuis ce jour.

— On écrit de Naples que le nouvel opéra de Pacini, intitulé *Il Contestabile di Chester*, a obtenu un succès d'enthousiasme sur le théâtre de Saint-Charles, le 23 novembre dernier. Nous donnerons les détails de cette représentation dès qu'ils nous seront parvenus.

— Mme Schutz, qui a obtenu du succès au théâtre de l'Odéon à Paris, et à l'Opéra de Londres, en 1828, est à Milan depuis quelques jours. On assure qu'elle doit être engagée pour le théâtre de la Fenice, à Venise.

ANNONCES.

Publications nouvelles faites par Paccini, éditeur des opéras de Rossini; boulevard Italien, n° 11.

Album, pour l'année 1830, hommage lyrique offert à Mme Malibran, par Masini, orné du portrait de Mme Malibran très-ressemblant, et de jolies lithographies. Prix : 8 fr. net.

Ier Quadrille de *Matilde di Sabran*, de Rossini, pour le piano, avec accompagnement de violon et flageolet, *ad libitum*, par J.-B. Tolbecque.

Trois Airs suisses chantés par Mme Stockhausen à Paris et à Londres, arrangés avec accompagnement de guitare, par Carulli. Nos 1, 2 et 3; chaque 75 c.
Chant du Printemps, idem, 2 fr.

On trouve chez A. Petibon, éditeur de musique :

Les premières Amours de Chauvin, racontées dans une chanson mise en vers par lui-même, et mise en musique par Edmond Lhuillier.

Ah! que c'est donc joli d'avoir quinze ans! chansonnette de M. Paul de Kok, mise en musique par Edmond Lhuillier.

Amis, voici l'Orage, barcarole de M. Ernest Crevel, mise en musique par Auguste Andrade.

Album musical, composé par MM. Edmond Lhuillier et Aug. Andrade, contenant huit romances, nocturnes ou chansonnettes, orné de lithographies de MM. Devéria et Th. Fragonard.

Prix : avec piano, 8 fr.; avec guitare, 6 fr.

= *Préludes et Exercices* pour le piano forté dans tous les tons majeurs et mineurs, pour faciliter l'étude des différens styles, dédiés à la Société philotechnique de Paris, par Albert Sowinski, membre de cette société et de la Société académique des Enfans d'Apollon, etc. Œuvre. 18. 1er et 2e livre. Prix : 18 fr.

Paris, Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevart des Italiens, n°. 11.

= *Rondo brillant*, précédé d'une introduction pour le piano, sur les couplets chantés par Mme Pradher dans *les Deux Nuits*, dédié à M. A. Boïeldieu, membre de l'Institut, par J.-B. Woets. Op. 86. Prix : 7 fr. 50 c.

Paris, Janet et Cotelle, éditeurs, marchands de musique du Roi, au *Mont-d'Or*, rue Saint-Honoré, n° 123, et rue de Richelieu, n° 92.

Trois Duos concertans, pour deux violoncelles, dédiés à M. Norblin, par H. Renat.

Paris, chez Pleyel, boulevard Montmartre.

Nouvelles publications d'A. Farrenc, éditeur, rue J.-J. Rousseau, N° 12, à l'entre-sol.

REISIGER C. G. — Op. 54, Var. brill. pour piano, sur un thême original. Prix : 7 fr. 50 c.

FARRENC L. — Op. 5, Var. brill. pour piano, sur un thême de la Cenerentola. Prix : 5 fr.

Bagatelle pour le piano, (N° 1), rondino. Prix : 2 fr.

KUHLAU F. — Op. 70, N°s 1, 2 et 3, trois rondeaux faciles pour piano, à quatre mains. Prix : 3 fr. 50 c.

Op. 88, Quatre Rondeaux mignons pour piano forte, liv. 1 et 2. Prix : 3 fr. 50 c.

KUMMER G. — Op. 52, Trio brill. pour trois flûtes. Prix : 7 fr. 50 c.

Op. 58. Trio brill. pour trois flûtes Prix : 7 f. 50 c.
Op. 50 Trois Duos brill. pour deux flûtes. Prix : 9 f.

Hiller F. — Op. 3. Deuxième quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle. Prix : 15 fr.

Beethoven L. Van. — Collection du huit symphonies à grand orchestre en partition. Chaque N°, 20 fr. (Prix : 8 fr. net pour les personnes qui prendront les huit numéros.)

AVIS.

On offre d'indiquer les moyens de se perfectionner *sans maître* sur le piano, à toute personne sachant lire la musique et connaissant les notes du clavier.

S'adresser, pour cet objet, les mercredi de chaque semaine, de midi à quatre heures, à la Bibliothèque de Musique, rue et place du Chantre, n° 20, près du Louvre.

IMPRIMERIE DE CH. DEZAUCHE,
Faub. Montmartre, N°. 4

PAGANINI.

Paganini's Kunst die violine zu Spielen. (Méthode de violon, d'après la manière de Paganini. (1)

Sous ce titre qui doit piquer la curiosité des artistes et des amateurs, M. Guhr, maître de chapelle et directeur du théâtre national à Francfort, et lui-même, violoniste distingué, se propose de publier le résultat de ses observations et de ses expériences personnelles sur les moyens mécaniques employés par le célèbre virtuose italien. Nous n'avons jusqu'à ce moment pour nous fixer sur cet ouvrage, que la préface et un article de livre de M. Guhr, commentés par M. Godefroy de Weber, dans le n° 41 de la *Cécilia.* Nous allons en tirer tout ce que nous croirons suffisant pour en donner à nos lecteurs une idée complète.

« J'ai été assez heureux, il y a quelques années, dit M. Guhr, pour entendre, pendant mon séjour à Paris, les plus grands maîtres de l'école Française : Baillot, Lafont, Boucher, Bériot et plusieurs autres, et je conserve encore un vif souvenir de la profonde impression que fit sur moi leur magique talent. Mais leur jeu ne différait pas essentiellement de celui des autres maîtres alors connus, et quoique le genre de chacun fut plus ou moins modifié, ils se ressemblaient plus ou moins entre eux dans le mode de conduite de l'archet, de la production du son et de l'exécu-

(1) Morceau traduit de l'écrit périodique allemand intitulé : *Cæcilia*, n°. 14.

tion ; enfin ils étaient commensurables. Il n'en est pas ainsi de Paganini : chez lui, tout est nouveau, inoui ; il sait produire sur son instrument des effets dont on n'avait jusqu'alors aucune idée, et qu'aucune parole ne peut rendre. »

Et plus loin : « Rode, Kreutzer, Baillot, Spohr, ces géans parmi les violonistes, semblaient avoir épuisé tout ce qu'on pouvait faire sur cet instrument. Ils en avaient étendu le mécanisme, introduit la plus grande variété imaginable dans la conduite de l'archet, qui se prêtait docilement à toutes les nuances de l'expression et de l'exécution ; ils avaient réussi, par la magie de leur son, qui rivalisait avec la voix humaine, à peindre toutes les passions, tous les mouvemens de la *sentimentalité*; enfin s'avançant à grands pas dans la route tracée par les Corelli, les Tartini, les Viotti, ils avaient élevé le violon à ce rang, que lui assure le pouvoir de dominer l'âme humaine. Dans leur genre, ils sont et demeurent grands et non surpassés. »

« Mais quand on entend Paganini et qu'on le compare avec les autres maîtres, on doit avouer qu'il a franchi toutes les barrières que l'habitude avait élevées jusqu'à présent, et qu'il s'est frayé une voie nouvelle qui lui est propre, et le sépare essentiellement de ces grands artistes, de telle sorte, que quiconque l'entend pour la première fois est étonné, ravi par tout ce qu'il entend de neuf et d'inattendu : étonné par le pouvoir diabolique avec lequel il domine son instrument, ravi de ce qu'auprès de cette facilité de mécanisme à laquelle aucune difficulté ne résiste, il ouvre en même temps à la fantaisie un espace sans bornes et donne au violon le souffle le plus divin de la voix humaine, et remue profondément les sentimens les plus intimes de l'âme. »

M. Guhr rapporte ensuite qu'ayant eu souvent occasion d'entendre Paganini et de causer avec lui,

et s'étant aperçu que celui-ci évitait avec soin toute explication sur les moyens qu'il employait et les études qu'il avait faites, il se mit à observer attentivement son jeu et finit par découvrir la clé de plusieurs effets qui paraissaient à la première audition, autant d'énigmes aux gens de l'art. Il avait toujours soin d'essayer de reproduire ensuite chez lui, ce qu'il avait entendu, et finit par s'apercevoir au bout de quelque temps de travail, qu'il y trouvait chaque jour plus de facilité. Ces observations et ses études l'ont conduit à établir les formules suivantes :

« Paganini diffère principalement des autres violonistes :

1° Par sa manière d'accorder l'instrument ;

2° Par un maniement d'archet qui lui est tout-à-fait particulier ;

3° Par l'emploi des doigts de la main gauche dans les passages chantans ;

4° Par l'emploi fréquent des sons harmoniques ;

5° Par l'idée de réunir au violon les effets simultanés d'une mandoline, harpe ou tout autre instrument à cordes pincées, de telle sorte qu'on croit entendre deux artistes différens.

« Sa manière d'accorder le violon est tout-à-fait » originale et me paraît incompréhensible sous beaucoup de rapports. Tantôt il accorde les trois premières cordes un demi ton plus haut, pendant que » celle de *sol* est plus élevée d'une tierce mineure » qu'à l'ordinaire : tantôt il la ramène avec un seul » tour de cheville, et il rencontre toujours l'intonation » juste qui demeure sûre et ferme. Quiconque sait » combien les cordes supérieures se tendent au » moindre relâchement du *sol*, et combien toutes les » cordes en général perdent, par un brusque changement d'accord, la faculté de demeurer avec sûreté au même point, souhaitera vivement, ainsi

» que moi, que Paganini se décide à communiquer
» son secret à cet égard. C'était merveille de voir,
» (surtout à la répétition où il joua près d'une heure
» et demie immédiatement dans les tons les plus dif-
» férens, sans qu'on ait pu s'apercevoir qu'il ait
» changé son accord) comment aucune de ses cordes
» ne se dérangeait. Dans le concert du soir, entre
» l'*andante* et la *polacca* sa corde de *sol* cassa, et
» celle qu'il mit à la place, bien qu'accordée plus
» tard en *si*, resta *ferme comme un roc*. Cette ma-
» nière d'accorder son violon fait comprendre beau-
» coup de ses effets, de ses suites d'accords, des vibra-
» tions éclatantes, de sons voilés, etc., qui paraissent
» ordinairement impossibles aux violonistes. »

M. Godefroy Weber fait remarquer à ce sujet que la condition indispensable d'une pareille tension du *sol*, tantôt à un ton, tantôt à une tierce plus haut, est une corde très-menue, qui doit, par cette double raison, avoir un timbre fort éclatant sur lequel les gens du métier n'auraient pas dû, comme ils l'ont fait, jeter des cris d'admiration outrée.

M. Guhr continue :

« Le maniement d'archet de Paganini est surtout
» remarquable par le sautillement qu'il sait lui don-
» ner dans certains passages. Son *staccato* n'a rien
» de semblable à celui qu'on fait ordinairement. Il
» *jette* l'archet sur la corde et parcourt des suites de
» gammes avec une incroyable rapidité, pendant
» que les sons sortent sous ses doigts ronds comme
» des perles. La variété de ses coups d'archet est
» merveilleuse : je n'avais jamais entendu marquer
» avec cette netteté, sans le moindre trouble dans la
» mesure, le temps faible le plus bref dans les mou-
» vemens les plus pressés. Et cependant quelle force
» il doit lui donner dans les sons prolongés, avec
» quelle profondeur il exhale dans l'*adagio*, les sou-
» pirs amers d'un cœur déchiré! »

M. Godefroy Weber fait remarquer que la facilité et l'aisance avec lesquelles Paganini se soustrait aux règles ordinaires, soit en faisant fouetter son archet comme on fait d'une baguette à la promenade, soit en tirant quand on pousse, et poussant quand on tire, ne peuvent être que le résultat d'études d'abord classiques et tout-à-fait suivies. Il ajoute que son staccato sautillé est le seul de ses moyens d'effet qui ne lui réussissent pas toujours dans la perfection, attendu que l'archet abandonné à sa propre élasticité et à celle de la corde qui le renvoie, ne retombe pas toujours d'ensemble avec les doigts de la main gauche.

« Il aime également, continue M. Guhr, à jouer des *cantabile* entiers dans le mouvement *adagio*, avec un seul doigt, et il emploie alors une pression plus forte et des glissades qui communiquent au son quelque chose de plaintif et de désolé qui serre le cœur. »

Cette particularité donne lieu à M. Godefroy Weber de remarquer comme précédemment, qu'on ne peut avoir acquis que sous l'influence des règles, assez d'habileté pour les négliger ainsi, et exécuter non-seulement au *cantabile* entier avec un seul doigt, mais encore de longues suites de gammes chromatiques en octaves avec deux doigts dans les mouvemens les plus vifs, comme le fait également Paganini. M. G. W. fait observer en outre que l'exécution de morceaux entiers avec un seul doigt n'est pas nouvelle, comme le prouve l'exemple de maîtres anciens et modernes, tels que : Fiorillo, Viotti, Kreutzer, Rode, Spohr, Mazas et beaucoup d'autres.

« Il possède encore, dit M. Guhr, une habileté immense dans l'emploi et la production des sons harmoniques : gammes chromatiques ascendantes et descendantes, trilles simples et doubles, traits entiers en double corde, il exécute tout cela en sons harmoniques avec la plus grande facilité.

M. Godefroi Weber, en confirmant le témoignage de M. Guhr, dit que chez Paganini les sons harmoniques sont tout autre chose que ce qu'on entend habituellement. Pour lui, ces sons n'existent pas seulement dans quelques points isolés de la corde à vide, où ils se produisent naturellement, comme pour les autres violonistes. Ceux-ci se bornent à les grouper plus ou moins péniblement dans des mélodies tourmentées et incomplètes dont on cherche à remplir, tant bien que mal, les lacunes par quelques sons harmoniques factices, qu'on obtient en arrêtant sur un point la corde avec le premier doigt pendant qu'on le fait sortir avec un doigt plus étendu. Paganini en trouve et en fait pour des mélodies de toutes les formes, et même pour des mélodies en double corde, sans paraître arrêté par la moindre difficulté, ce qui semble sans doute incroyable. A la vérité, M. Godefroi Weber croit qu'il serait possible que le virtuose introduisit parmi de véritables sons harmoniques d'autres sons de contrebande au timbre desquels une direction habile de l'archet donnerait un air d'affinité avec les véritables, illusion qui serait d'autant moins difficile à produire qu'il emploie les sons harmoniques sur les cordes graves comme sur les plus élevées. Il est même à remarquer qu'il résulte du caractère sérieux des sons graves et du gazouillement des sons harmoniques aigus un contraste qui n'est pas toujours agréable.

« Enfin, dit M. Guhr, il a le talent de faire entendre simultanément avec des mélodies qui exigent de la tenue et un long déploiement d'archet, des passages entiers pincés comme sur une harpe, effet qui ferait presque croire à la magie. » M. Godefroi Weber dit que ce tour de force, quoique fort extraordinaire, a besoin, pour rester intéressant, de ne pas être prodigué.

M. Guhr croit devoir, en finissant, s'occuper des bruits étranges qu'on a répandus sur Paganini, et

que l'imagination romanesque des Allemands a accueillis avec avidité. Ainsi l'on a prétendu qu'il avait subi un long emprisonnement, soit comme *carbonaro*, soit parce que, dans un accès de jalousie, il avait tué sa femme, soit enfin pour avoir fait partie d'une bande de voleurs, et que n'ayant, pendant sa longue détention, que son violon pour se consoler, il avait ainsi été forcé d'acquérir cette habileté si merveilleuse. On ajoute, pour compléter la fable, que ses cordes venant avec le temps à se rompre les unes après les autres, et son geolier ayant le cœur assez barbare pour lui refuser la permission de les remplacer, il ne lui était resté que la plus solide, celle de *sol*, sur laquelle il avait dû chercher le moyen d'exécuter les morceaux les plus étendus. La vérité est que la *Gazette Musicale* de 1814 fait foi que, dans un concert donné à Milan par ce virtuose, le 29 octobre 1813, il déployait déjà cette exécution extraordinaire qui jette dans l'étonnement et dans l'admiration tous ceux qui l'entendent. Il y avait été accueilli avec un tel enthousiasme qu'il avait donné *onze académies* de suite. Dès cette époque, ses variations sur la corde de *sol* faisaient fureur, et l'on cite surtout celles des *sorcières* composées sur un thême de Süssmayer pour le ballet *le Nozze di Benevento* ou *le Soelle streghre di Benevento*, qu'il exécute encore dans les concerts qu'il donne aujourd'hui. Le correspondant de la *Gazette Musicale* disait, dans l'article en question, que Paganini était sous certains rapports, le premier violoniste du siècle, mais qu'il en existait beaucoup qui l'égalaient et même le surpassaient pour la profondeur de l'expression. Si les fables qu'on débite sur le compte du virtuose étaient vraies, il faudrait donc qu'il eût eu le temps de commettre un crime capital, et de rester emprisonné pendant la durée d'un période proportionnelle, puisqu'il eût été élargi avant l'âge de 29 ans, où il avait produit un si prodigieux effet à Milan : tout cela est contre la vraisemblance.

En finissant, M. Gühr déclare qu'il n'a pas prétendu dans cet essai donner une nouvelle méthode de violon, mais bien un appendice aux méthodes existantes.

Nous apprenons en ce moment que la traduction de cet ouvrage paraîtra à Paris, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique du roi, rue de Richelieu, n° 97, en même-temps que l'ouvrage original à Francfort.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Représentation au bénéfice de Garcia.

Tancredi (2e acte); *Don Giovanni* (1er acte).

Un spectacle composé de fragmens de beaux ouvrages, mais dépourvu de nouveauté, un froid rigoureux et des prix élevés, telles étaient les circonstances désavantageuses qui ont accompagné la représentation accordée à Garcia pour son bénéfice. Certes, la musique de Mozart, l'œuvre de la jeunesse de Rossini même, et la présence de Mmes Malibran et Sontag dans deux pièces de genres différens, étaient des motifs puissans d'intérêt pour les amateurs; mais quoi! les abonnés peuvent entendre tout cela sans dépenser d'autre argent que celui de leur abonnement; cette considération ne leur a point échappé aussi la salle offrait-elle des vides nombreux. La recette ne s'est élevée qu'à 6,000 fr., malgré la cherté du prix des places.

Je ne sais si l'on était fondé à annoncer sur l'affiche le second acte de *Tancredi* ; il me semble qu'il aurait fallu dire qu'on n'en donnerait qu'un extrait, car la cavatine d'*Amenaïde*, *nò che il morir non è*, et tout ce qui suit le duo, *Lasciami*, ont été passés sous silence. La durée du spectacle n'était cependant pas telle qu'on n'eût pû faire entendre la fin de cet acte, où l'on remarque de grandes beautés. Mme Pasta jouait admirablement ces dernières scènes.

L'accroissement prodigieux du talent de Mlle Sontag s'est encore fait remarquer dans ce fragment de *Tancredi*. Le récitatif, qu'elle disait autrefois avec négligence, est maintenant une occasion de triomphe pour elle ; jamais un changement si subit et si complet ne s'est fait remarquer dans le talent d'un chanteur. Maintenant le succès encourage Mlle Sontag, et tout porte à croire qu'elle ne s'arrêtera point dans cette route des émotions réelles. Avec sa voix pure, flexible, et sa facilité de vocalisation, elle est arrivée au beau idéal de l'art du chant, en y joignant l'expression dramatique. En écoutant cette cantatrice étonnante, je m'applaudis chaque jour de la sévérité des critiques que je lui adressais autrefois. Lorsqu'elle ne possédait que le gosier le plus parfaitement organisé qu'on pût entendre, je suis venu souvent troubler le plaisir qu'elle recevait des applaudissemens qui retentissaient encore à son oreille ; peut-être l'ai-je souvent importunée ; mais il y a tant de ressources avec un talent vrai ! Cette raison fatiguante d'une critique fondée finit par se creuser une place dans la conscience de l'artiste. D'abord, on s'irrite contre elle, mais on finit par l'écouter et se laisser guider par elle. La *Revue Musicale* n'a que peu d'années d'existence, mais elle a fait plus d'une conversion semblable.

Les deux duos, *Ah ! se de' mali miei* et *Lasciami*, sont ce qu'il y a de plus brillant dans le second acte de *Tancredi* ; Mme Malibran les a chantés supérieure-

ment tout deux, et s'est surtout distinguée dans le dernier. On ne peut imaginer d'effet plus complet, plus séduisant que celui de ce duo, tel qu'il a été dit par Mmes Sontag et Malibran. La dernière partie a présenté un de ces exemples rares où le talent paraît avoir atteint le plus haut degré de perfection possible. Dût-on m'accuser d'avoir l'esprit tracassier, pédantesque même, il faut pourtant que je dise à Mme Malibran qu'elle me paraît faire un contre-sens dans la première phrase de ce duo, sur ces paroles : *quei sguardi lusinghieri serba al novello amor.* Pour rendre la vocalisation des fioritures plus facile, la cantatrice adoucit l'accent de sa voix, et lui donne même un caractère passionné qui est en opposition manifeste avec l'intention de la scène, et ce n'est qu'à la dernière fois qu'elle dit ces paroles, qu'elle reprend l'accent convenable.

Je prévois la réponse de Mme Malibran : *Le public ne s'aperçoit pas de la faute et il applaudit !* A la bonne heure, mais guérissez-le de son erreur, et faites-lui goûter une expression plus vraie ; vous verrez s'il restera froid.

Un événement singulier est arrivé à la voix de Mme Malibran, entre l'acte de *Tancredi* et celui de *Don Juan* ; elle s'est enrouée au point de ne pouvoir chanter le rôle de *Zerlina*. La cantatrice s'est vue obligée de changer presque toutes les notes qui s'élevaient au-dessus du *la* du médium, et de renoncer à produire aucune espèce d'effet. Il ne serait pas impossible que le déplacement de la voix en sons de *Contralto* du rôle de *Tancrède*, eût produit cet effet quand Mme Malibran a voulu reprendre le caractère de Soprano pour celui de *Zerlina*. Cette variation d'organe à laquelle elle s'habitue, en jouant alternativement deux emplois absolument différens, n'est pas sans danger ; car ce n'est point par le même mécanisme du gosier que la même voix peut produire des sons aigus et des sons graves très-articulés. Par

exemple, dans l'entrée de *Tancredi*, sur le mot *fermate*, Mme Malibran a fait entendre des sons vigoureux de contralto, qui ne sont point naturellement dans sa voix : pour les produire, elle a dû se servir d'un organe analogue à celui dont les habitans du Tyrol et de la Suisse font usage pour les sons gutturaux qu'ils jettent dans les ports de voix de leurs airs nationaux ; l'emploi de cet organe finit par détruire la production naturelle du son ; je pense donc que Mme Malibran fera bien de ne pas faire des essais trop répétés de ces changemens de voix auxquels elle s'est accoutumée. L'accident qui lui est arrivé a jeté beaucoup de froid sur la représentation du premier acte de *Don Juan*.

INSTITUTION ROYALE DE MUSIQUE RELIGIEUSE.

Exercices de la saison 1829-1830.

Les exercices de cette institution, à laquelle les amateurs sont redevables de la connaissance de tant de chefs-d'œuvres, ont commencé le jeudi 17 de ce mois. Des changemens assez nombreux sont survenus dans le personnel de cette école, depuis l'année dernière. On ne remarque plus parmi les exécutans un enfant dont le sentiment musical était aussi parfait qu'on le puisse désirer, et dont la voix avait un charme inexprimable. La mue, qui détruit tant de voix en France, a sans doute porté atteinte à celle de ce jeune garçon. Si cette maladie ne fait qu'opérer un changement de registre dans son organe, on peut affirmer d'avance qu'il sera un chanteur excellent. Mlle Tardieu, qui faisait aussi l'ornement des exercices de l'institution dans les années précédentes, a cessé de s'y faire entendre. Quelques jeunes personnes ont débuté dans l'exercice du 17 ; elles n'ont point encore l'aplomb qu'on pourrait désirer, mais il est présumable que l'habitude de chanter en public

le leur donnera. Parmi les solos, M. Valleteau a succédé comme tenor aux chanteurs qu'on a entendu en 1827 et 1828. Le timbre de sa voix est agréable, mais malheureusement il a le défaut de chanter souvent trop haut. Quant à la basse, elle n'a rien perdu cette année. M. Beaufort possède une voix d'un beau timbre; il chante juste, plus juste même que la plupart des meilleures basses, et l'on remarque en lui un bon sentiment musical.

La partie brillante des exercices de l'Institution royale de musique religieuse a toujours résidé dans les chœurs. Sous de certains rapports, je crois que cette partie s'est perfectionnée depuis l'année dernière. Il y a plus de fini dans les effets de piano et d'ensemble; un sentiment plus intime, plus concentré; on y trouve enfin cette sorte de ferveur et de conviction qui est malheureusement fort rare dans l'exécution de la musique, et qui ne peut guère se trouver que parmi des exécutans habitués à vivre, à penser et à sentir en commun.

Ce n'est pas seulement sous le rapport de l'exécution que les exercices de l'Ecole royale de Musique religieuse sont remarquables; le choix des morceaux qu'on y entend est fait avec goût et discernement par M. Choron, directeur de cette institution. Déjà l'on a dû aux recherches de ce musicien érudit le pliasir d'entendre les plus belles parties du *Messie*, de Handel, qui n'étaient connues que d'un petit nombre d'amateurs, *les Fêtes d'Alexandre* et les *Machabées*, du même auteur, les curieuses compositions de Palestrina; les trios de *Clari*; le *David pénitente*, de Mozart; de beaux motets et des cantates de ce grand musicien; diverses productions de Haydn, de l'abbé Vogler, d'Alexandre Scarlatti, de Marcello, et de plusieurs autres grands maîtres, toutes choses à peu près inconnues du public parisien. Dans l'exercice du 17 de ce mois, parmi les nouveaux morceaux qui ont été

exécutés par les élèves de l'institution, on a remarqué une cantate allemande de Mozart, un fragment d'une cantate de Porpora, et le quartetto madrigalesque de Carissimi sur la déclinaison du pronom *hic, hæc, hoc.* Un trio délicieux de Clari, et le magnifique offertoire de Jomelli, *confirma hoc, Deus*, ont complété avec ces morceaux la première partie. La seconde se composait de morceaux choisis dans *le Messie* de Handel. Ainsi que je l'ai déjà dit, l'exécution des chœurs ne laisse rien à désirer dans toutes ces compositions : les élèves de l'institution sont mêmes parvenus à exécuter en masse des effets de spontanéité d'intention qu'on chercherait vainement ailleurs parmi nous, et que je n'ai entendu nulle part. Je leur adresserai seulement le reproche de donner en général aux mouvemens vifs, et particulièrement à ceux des compositions de Handel trop de célérité. Je pense qu'entre la lenteur affectée des traditions de l'Angleterre et cette trop grande vitesse, il est un juste milieu qu'il faudrait choisir, et qui tournerait au profit de l'exécution comme de la composition.

FÉTIS.

SOIRÉE MUSICALE

Donnée par M. Osbornes dans les salons de M. Dietz, le samedi 19 *décembre.*

Pour attirer la foule à cette soirée, il avait suffi d'annoncer que M. de Bériot s'y ferait entendre plusieurs fois, tant est grande la réputation de ce violoniste, tant sont brillans les souvenirs qu'il a laissés. En effet, il y avait long-temps que M. de Bériot n'avait figuré sur un programme de concert, et l'on sait que lorsqu'il se fait entendre, cet habile artiste compte autant d'admirateurs que d'auditeurs : de

tous les violonistes, c'est celui qui possède au plus haut degré la faveur du public ; il partage, avec Paganisi. l'attention du monde musical. L'attente des *dilettanti* n'a pas été trompée. M. de Bériot a satisfait à tout ce que l'on était en droit de lui demander. Dans son troisième air varié, il a été tour-à-tour tendre, gracieux, surprenant; dans un duo sur des motifs de *Guillaume Tell*, il s'est montré mélancolique et sublime; et la romance du *Songe* de Tartini lui a donné l'occasion de déployer les ressources d'un archet merveilleux, et cette fois *diabolique*. Une pareille perfection dans des genres différens a lieu d'étonner. On rencontre rarement une justesse aussi parfaite jointe à tant d'expression et de sentiment, et autant de moelleux uni à une semblable vigueur. M. de Bériot a arraché des applaudissemens aux plus froids auditeurs. Nous devons dire que cet artiste a acquis depuis quelque temps des qualités qui lui manquaient encore; il a maintenant plus de chaleur et plus de force, sans avoir rien perdu du charme de son archet.

M. Osborne a fait de grands progrès depuis son dernier voyage à Paris; il y a dans son exécution plus de netteté, de précision et d'exactitude. On pouvait lui reprocher autrefois de se laisser emporter, de ne point se conformer aux règles de la mesure: Maintenant son jeu est plus sage, plus élégant et mieux phrasé. Il a exécuté d'une manière brillante deux morceaux de sa composition, et un charmant duo qu'il a fait avec M. de Bériot sur des motifs de *Guillaume Tell*. Que M. Osborne continue de travailler, et nous pouvons lui prédire de beaux succès.

M. Carcassi a fait des tours de force sur la guitare; il faut beaucoup d'habileté pour tirer un si grand parti d'un instrument dont les ressources sont fort bornées, et pour trouver le moyen de faire autant de plaisir. M. Dorus a fort médiocrement exécuté un morceau de flûte.

Nous ne saurions donner trop d'éloges aux romances ravissantes de M. Labarre ; elles ont charmé l'assemblée. L'une d'elle a arraché des larmes, et l'autre a plu par son mouvement; M. Dommange les a fort bien exécutées. Nous ne dirons rien du reste de la partie vocale ; c'est un service à rendre aux chanteurs

---

Cours de Harpe par M. Casimir Baëcker.

Il y a environ vingt ans que M. Casimir Baëcker se fit connaître dans le monde musical par son talent sur la harpe : il était alors fort jeune, et tout semblait indiquer qu'il était destiné à se placer au premier rang des harpistes, et à se faire une brillante réputation ; mais tout-à-coup M. Baëcker sembla se fatiguer de ses succès ; il raya lui-même son nom de la liste des artistes, et rentra dans l'obscurité. Après un long silence, voici qu'il donne signe de vie, par le prospectus d'un cours de harpe, où il offre de démontrer que *la harpe est un instrument facile, très-facile, et que trois mois suffisent pour en posséder toutes les ressources, toutes les difficultés.* Trois mois! on ne pouvait à moins : aussi ne crois-je point que ce soit sur la longueur du temps qu'on chicanera M. Baëcker. Personne ne regrettera d'avoir employé trois mois pour posséder *toutes les ressources, toutes les difficultés de la harpe.* Pendez-vous, M. Jacotot! vous ne ferez jamais rien de pareil.

On ne connaît pas la harpe! on l'enseigne mal! s'écrie M. Casimir Baëcker. J'imagine que MM. Labarre et Dizi seront fort étonnés d'apprendre ceci ; mais enfin M. Baëcker va le démontrer dans son cours ; il n'y a rien à répondre à cela ; tant pis pour MM. Dizi et Labarre, qui croyaient connaître la harpe. Je lis encore dans le propectus : « Pourquoi ne » tirer que des sons maigres, quand on peut produire » des sons pleins, mâles et vigoureux ? Pourquoi se

» contourner, quand on peut, quand il faut même
» se tenir droit pour tirer de l'instrument toutes
» les richesses qu'il renferme? Pourquoi se laisser
» dominer par l'instrument, quand on peut le do-
» miner? Pourquoi faire de pénibles efforts pour
» suppléer au cinquième doigt de chaque main,
» quand il est si facile de se servir des dix doigts
» que la Providence nous a donnés? » Je m'étais
toujours douté qu'on a tort de ne tirer de la harpe
que des sons maigres, quand on peut en produire de
moelleux, et qu'il n'était pas bon de se faire bossu
quand on pouvait être droit; quant à la nécessité
d'employer les dix doigts, j'ignore ce qu'il en peut
être; toutefois, je suis assez d'avis qu'on se serve de
ce qu'on a.

Plaisanterie à part, M. Casimir Baëcker est capable
de faire de bons élèves, car il est artiste habile; il
n'a eu que le tort de faire imprimer un prospectus
prétentieux qui ne prouve rien. Son cours doit être
ouvert avant le 1er janvier 1830; il sera de trois mois;
il ne se composera que de vingt à vingt-cinq per-
sonnes. Le premier cours aura lieu chez M. Casimir
Baëcker, rue du Faubourg-Saint-Honoré, n° 45, les
mardi, jeudi et samedi, de deux à quatre heures.
Le prix des cours est de 50 fr. par mois, payables
d'avance. D'autres cours seront établis dans le fau-
bourg Saint-Germain, le quartier du Palais-Royal,
le Marais et la Chaussée-d'Antin.

On souscrit chez M. Casimir Baëcker, rue du Fau-
bourg-Saint-Honoré, n° 45; chez MM. Erard, rue
du Mail, n° 25, et chez les principaux marchands
de musique.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Naples. Le succès du nouvel opéra de Pacini, *Il Contestabile di Chester, ó J Fidanzati*, devient plus éclatant de jour en jour. Toutes les lettres de Naples s'accordent à déclarer que cet ouvrage est le chef-d'œuvre de son auteur. Le seul reproche qu'on fait à celui-ci est d'avoir sacrifié tous les rôles, et même ceux de Lablache et de Mme Boccabadati, à celui de La Tosi. Cette cantatrice est, dit-on, admirable dans cet ouvrage, quoiqu'elle ne soit que convalescente d'une indisposition assez grave, à la première représentation. Applaudie avec fureur dans tous les morceaux, elle a fait remarquer particulièrement son talent dans sa cavatine, dans son duo avec la Boccabadati, dans le trio avec la même cantatrice et Lablache, et enfin dans son air final, morceau dans lequel Pacini a réuni tous les genres de difficultés, et où l'on remarque une cabalette charmante. Le compositeur et les chanteurs ont été appelés plusieurs fois sur la scène, soit séparément, soit ensemble, chose fort rare à Naples; l'absence de la cour a laissé cette fois aux spectateurs la liberté de se livrer à leur enthousiasme.

Pacini était engagé pour écrire un opéra à Milan; mais une indisposition grave le retient à Naples.

Mme Fodor est engagée comme *prima donna assoluta* au théâtre de Saint-Charles, pendant la saison du Carnaval : elle doit chanter quatre fois par semaine.

Bologne. Voici la traduction d'une notice abrégée donnée par un correspondant digne de foi, sur la si-

tuation du théâtre *Communale*, pendant la saison d'automne.

« *Prime donne* : Pasta, Kynterland, Corradi, Orlandi ; tenors : Reina, Genero ; basse : Badiali ;
» premières danseuses : Pallerini, Mercy, Sichera ;
» premiers danseurs : Rousset, Ronzani, Toncino.
» Le premier opéra fut *Il voto di Jefte*, de Generali :
» Naufrage complet. Décorations, costumes, peuple,
» tout était hébraïque : le thermomètre du théâtre
» était au-dessous de zéro ; on fut obligé d'envoyer
» en toute hâte un message à Milan, pour engager
» la Pasta. — Le premier ballet : *Carlo di Borgogna*,
» de Sorentino, n'a pas été plus heureux que l'opéra :
» le couple Mercy et Rousset a été bien accueilli,
» mais le reste était misérable — Le second opéra,
» *Guiletta e Romeo*, de Vaccai, a eu quelques succès.
» Ce fut avec cet ouvrage que l'entreprise commença
» à couvrir les dépenses de ses soirées. Arrivée de
» Mme Pasta — Deuxième ballet : *la Vestale*, de Vi-
» ganò, mise en scène par Villa L'horison théâtral
» devient plus serein : l'ombre de Viganò chasse les
» nuages. Composition toujours nouvelle, toujours
» sublime. La Pallerini inimitable ; Ronzani se dis-
» tingue. — Troisième opéra, l'*Otello*, de Rossini
» Apparition triomphante de Mme Pasta. Rossini avait
» assisté en personne aux répétitions Les spectateurs
» encombrent la salle long-temps avant la représen-
» tation. Mme Pasta est admirée, applaudie : l'exé-
» cution est bonne de la part des autres chanteurs ;
» Reina se distingue particulièrement dans le rôle
» d'Otello. — Quatrième opéra : la *Semiramide*, de
» Rossini. La Cavatine de la Pasta excite l'enthou-
» siasme général. Rossini, appelé à grands cris, est
» obligé de paraître sur la scène. — On reprend
» l'*Otello*. A cinq heures il ne reste plus de place
» dans la salle, ni, ce qui est pis, dans les auberges.
» Le ballet continue à exciter l'enthousiasme. — Cin-
» quième opéra : *Tancredi*, de Rossini. Après la ca-

» vatine de la Pasta, le public, ne pouvant contenir
» l'élan de son admiration, exige, contre les régle-
» mens, que le morceau soit recommencé. Le rondo
» de la même cantatrice va aux nues. A la dernière
» représentation, le public a passé une partie de la
» journée dans la salle. L'entrepreneur a gagné plus
» de 50 mille francs dans les treize représentations
» de Mme Pasta.

» Un grand concert a été donné au Casino, le
» 27 novembre. Les chanteurs étaient Mme Pasta, la
» Tibaldi, la Sacchi, Reina et Badiali. On y a
» entendu une symphonie de lord Burgherst, ambas-
» sadeur d'Angleterre à Florence. Les applaudisse-
» mens qui ont été donnés à Mme Pasta tiennent de la
» fureur. Le quatuor de *la Nina*, de Paisiello, est
» exécuté dans la perfection. La société du Casino
» offre à Mme Pasta une médaille d'or qui a été frappée
» pour cette occasion avec cette inscription : »

A
GIUDITTA PASTA
NEL MAGISTERO DEL CANTO
PER GIUDICIO D'ITALIA
NELL' ARTE DEL GESTO
PER CONSENSO DI FRANCIA
MARAVIGLIOSA
I SOCI DEL CASINO
DI BOLOGNA
GRATI LAUDENTI
1829.

— Le premier opéra qui sera représenté sur le théâtre de la *Scala*, de Milan, au carnaval prochain, est intitulé : *Bianca di Belmonte*; la musique est du maestro Rieschi. Les chanteurs qui se feront entendre dans cet ouvrage, sont : Rubini, Tamburini, Biondini et MMmes Meric-Lalande, Ungher et Sedlacek.

— *Giulietta e Romeo*, du maestro Vaccai, est désigné comme le premier opéra, qui sera joué au théâtre ducal de Parme. Les chanteurs seront : Mesdames Tadolini, *prima donna*; Clorin de Corradi, Pantanelli, *primo musico*; Genero, premier tenore, et Cavaceppi, *primo basso*.

— A Florence, le premier opéra qui sera joué au théâtre de la *Pergola* est l'*Ezio*, musique de Celli. MMmes Girsi et Laura Fanò; le tenore Ravaglio et le *basso* Guiseppe Paltronieri chanteront dans cet ouvrage.

Venise. Les nouvelles reçues de cette ville annoncent que l'on y fonde beaucoup d'espérances sur l'opéra que M. Guillon, élève du Conservatoire de France et pensionnaire du Roi, écrit pour le Carnaval, et qui doit être représenté au théâtre de la *Fenice*. Cet opéra ne sera joué qu'après le nouvel ouvrage que Persiani écrit expressément, et qui doit ouvrir la saison.

Vienne. M. Kandler, écrivain allemand distingué, auquel on doit une notice intéressante sur le célèbre compositeur Hasse, intitulé : *Memorie Sulla vita e sulle opere del Signor Gio. Ad. Hasse*, et un *Trattato storico critico sulla Vicenda e sullo stato attuale della musica in Italia*, a reçu de la part du roi de Naples une médaille d'or avec une lettre flatteuse écrite par l'ordre de ce monarque, en témoignage de sa satisfaction pour la dédicace de la seconde édition de ces ouvrages.

ANNONCES.

ÉTRENNES POUR L'ANNÉE 1830.

Album renfermant neuf morceaux de chant, avec accompagnement de piano, composés par Mme Pan-

line du Chambge, sur des paroles inédites de MM. E. de Girardin, Soumet, Vatou, Emile, de Rességuier, de Courcy, Scribe, et Mlle Delphine Gay.

Ce recueil, orné de jolies vignettes, imprimé sur papier vélin, doré sur tranches, et recouvert avec élégance, paraît en ce moment; le prix est de 10 fr. Le même *Album*, avec accompagnement de guitare, également orné, 8 fr.

L'association des poëtes, que nous avons nommés, avec Mme du Chambge, dont les gracieuses productions ont un succès toujours croissant, doivent assurer à cet Album l'accueil le plus favorable de tous les amateurs.

Album de Terpsichore, composé de deux quadrilles de contredances, arrangés pour le piano par J.-B. Duvernoy; le premier sur des motifs favoris de l'opéra de Bellini, intitulé : *Il Pirata* (le Pirate), et le second sur des thêmes de l'opéra de Reissiger, *Libella* (l'Etrangère). Ces deux quadrilles réunis seront terminés par la véritable Galoppade hongroise; chacune des figures de contredanse sont représentées par des dessins lithogrophiés, de M. Vattier. Ce recueil, gravé avec soin, imprimé sur papier vélin, et relié avec élégance, est du prix de 10 fr.

Recueil de six romances, composées avec accompagnement de piano par Théophile Bayle; savoir : les Voyageurs, la Rêverie, la Crainte et le Tourment, l'Attente, la Prière de l'Orpheline, et Que veut-il dire? avec chaque sujet lithographié, et formant un joli recueil, relié. Prix : 8 fr.

A Paris, chez Ignace Pleyel et Compagnie, marchands de musique, facteurs de pianos du Roi et de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans, boulevart Montmartre.

— *La réunion*, Album lyrique, contenant douze romances, chansonnettes, nocturnes, etc., orné de douze vignettes, dédié à Mme Dabadie, artiste de l'Académie Royale de Musique et de la Chapelle du Roi, et composé par divers auteurs.

Paris, A. Petit, à la Lyre moderne, rue Vivienne, n° 6, au coin de la Galerie.

— *Rondo alla bravura*, pour le piano forté, composé sur le grand air de *Victor*, dans les *Deux Nuits*, musique de Boieldieu, dédié à M. Chollet, par J. B. Woëts; œuv. 87, prix : 6 fr.

Paris, Janet et Cotelle, marchands de musique du Roi, rue Saint-Honoré, n° 123, et rue de Richelieu, n° 92.

— *Fantaisie brillante*, composée sur des thèmes favoris et nationaux de l'Amérique Méridionale, dédiée à son ami et beau-frère Amédée Gras, par J. B. Woëts; op. 85, prix : 7 fr. 50 c.

Paris, A. Romagnesi, compositeur et éditeur de musique, rue Vivienne, n° 21.

— Les Soirées de Saint-Cloud, trois Bacchanales à quatre moins pour le piano, avec accompagnement de harpe, de triangle et de castagnettes (*ad libitum*), dédiées à S. A. R. Madame, duchesse de Berri, par F. Kalkbrenner; prix : 9 fr.

Paris, J. Pleyel et compagnie, éditeurs de musique et fabricans de pianos, boulevart Montmartre.

Ces charmantes bagatelles, échappées aux loisirs d'un de nos premiers compositeurs pour le piano, jouissent d'un succès de vogue dans les salons de la haute société, et produisent beaucoup d'effet par l'heureuse combinaison des instrumens.

— Grand rondeau concertant pour violon et piano, par J. Mayseder, op. 46; prix : 9 fr.

Paris, J. Pleyel et compagnie, éditeurs de musique et fabricans de pianos, boulevart Montmartre.

Publications nouvelles.

Chez Maurice Schlesinger, marchand de musique du Roi, rue de Richelieu, n° 97;

Et chez A. Petibon, éditeur de musique, rue du Bacq, n° 1.

ALBUM DE ROMANCES NOUVELLES, par MM. Andrade et Lhuillier. Prix : pour piano, 10 fr.; et pour guitare, 6 fr.

ALBUM DES PIANISTES, 4e année. Cet Album contiendra des Œuvres nouveaux de MM. Chaulieu, Czerny, H. Herz, Hiller, Mereaux, Payer et Pixis :

1° Le Bijou, polacca, par H. Herz;

2° La Danse des Fantômes, par F. Hiller;

3° Fantaisie et variations sur la Straniera, de Bellini, par Pixis;

4° Rondeau militaire sur l'Enfant du régiment, par Payer;

5° Rondeau giocoso sur le Péage du Châtelain, par Ch. Chaulieu;

6° Rondoletto élégant, par C. Czerny;

7° Sur l'Eau qui te balance, barcarolle variée, par A. Méreaux.

Prix : 20 fr. net, relié et tranche dorée.

N. B. Le titre de chaque ouvrage est orné d'une vignette gravée et lithographiée, et chaque morceau a une couverture d'une couleur différente.

HOMMAGE aux DAMES. Album de romances et inédites de MM. Meyerbeer, Halevy, Berton fils, Beauplan, Lafont, Lhuillier et J. Struntz, auteur du *Boristhène*. 5me année. Cet Album contiendra les romances suivantes :

1° La Barque légère, de Meyerbeer,

2° Ballade de la reine Marguerite de Valois, du même ;
3° La Romance des Romances, de Halevy ;
4° Le Temps n'est plus, de Beauplan ;
5° La Défense de chanter, tyrolienne, du même ;
6° Moi, je fais semblant d'être heureux, du même ;
7° La Petite Fille et la Sonate, de Berton fils ;
8° Ma Philosophie, chansonnette, du même ;
9° La Cloche du Hameau, du même ;
10° Je tressaille ! j'ai froid ! de Lafont ;
11° La Croix de Village, de Lhuillier ;
12° Les Refrains du Pays, tyrolienne, de Strunz.

Ces romances sont ornées de lithographies de messieurs Devéria, Wattier et autres artistes.

Prix, grand format, relié, tranche dorée, 20 fr. net ; petit format, 15 fr. net ; le même, avec accompagnement de guitare, 12 fr. net.

AVIS.

Violon, André Guarnerius, en très-bon état, à vendre. S'adresser à M. Fleury, rue des Vieux-Augustins, n° 19.

IMPRIMERIE DE CH. DEZAUCHE,
Faub. Montmartre, N°. 4.

VARIÉTÉS.

LA MUSIQUE

MISE A LA PORTÉE DE TOUT LE MONDE,

Exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudié;

Par M. Fétis, directeur de la *Revue Musicale* (1).

(Ier Article (2).

Ce n'est pas seulement aux journalistes qu'il arrive de juger un livre sur le titre et sans l'avoir lu; plus de gens qu'on ne pense font de même, soit par paresse, soit par prévention. Combien de musiciens ont souri de pitié à l'aspect du volume dont il s'agit, en lisant au frontispice : *Exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art* (la musique), *et pour en parler sans l'avoir étudié.* « Sans » l'avoir étudié ! la plaisanterie est bonne, ont-ils » dit. Quoi ! de longues études, des dispositions » naturelles et beaucoup d'expérience ne suffisent » pas toujours pour nous défendre d'erreur dans les » jugemens que nous portons sur les productions de » notre art; et l'on prétend enseigner au vulgaire, » *à tout le monde*, enfin, les moyens d'être moins » faillibles que nous! moyens qui n'existent pas, qui » ne peuvent exister, et qu'il faudrait cacher dans

(1) Un vol. in-8°. Prix : 7 fr. 50 c.
A Paris, chez Alex. Mesnier, place de la Bourse. 1830.

(2) Voyez la *Revue Musicale*, tom. VI, pag. 457.

» les entrailles de la terre s'ils avaient quelque réa-
» lité. Car, quelle utilité peut-il y avoir à multiplier
» les causeurs et les jugeurs en musique ? Il n'y en
» a que trop, et le nouveau livre ne pourra qu'en
» augmenter le nombre sans les rendre plus éclairés. »

Qu'on ne croie point que je prête ici aux musiciens un langage qu'il n'ont point tenu, afin de pouvoir en montrer ensuite la futilité. C'est ainsi qu'ils ont presque tous parlé du livre, sans l'ouvrir. Les préventions d'artistes ne sont pas les plus faciles à détruire; se croyant suffisamment instruits de ce qui concerne leur art, ils ne consentent guères à s'enquérir de ce qui pourrait dissiper leurs préjugés; ils lisent peu, et se hâtent de conclure sans connaître la question. Il leur eût suffi de parcourir *la Musique mise à la portée de tout le monde* pour voir que cet ouvrage a été composé précisément dans le but de mettre un terme aux jugemens erronés qu'on porte tous les jours sur les produits de l'art musical, et de diminuer le nombre de ces beaux discurs à vide qui ne se bornent point à pérorer dans les salons, mais qui pervertissent le goût par l'organe des journaux : que l'auteur de ce livre s'est efforcé de mettre chacun en garde contre l'effet de premières impressions non analysées, et de faire voir que les défauts ou les beautés des compositions duits sont le résultat de certaines conditions qu'on n'aperçoit point par un examen superficiel; enfin qu'il faut faire l'éducation des organes pour que leurs perceptions soient aussi parfaites que possible. La lecture d'un seul chapitre (celui qui a pour titre : *Des préjugés des ignorans et de ceux des savans en musique*), aurait suffi pour montrer aux musiciens que c'est en instruisant le public sur leur art, par des considérations morales, que *la musique mise à la portée de tout le monde* doit finir par détruire dans la société la manie de prononcer sur des choses qu'on ignore. Qu'il me soit permis de citer quelques passages de ce chapitre; c'est, je crois, le meilleur

moyen de répondre à toutes les déclamations dont le livre est l'objet parmi les artistes.

« Quiconque cesse d'être en bonne santé n'a pas » besoin de savoir le nom ni la cause de sa maladie » pour être certain qu'elle existe : la sensation du » mal l'avertit suffisamment. Il en est de même de la » musique. Il n'est point nécessaire de savoir com- » ment on l'écrit ni comment on la compose pour » avoir la conviction du plaisir qu'elle fait éprouver » ou de l'ennui qu'elle cause. Mais s'il faut avoir » étudié la médecine, vu beaucoup de malades, fré- » quenté les hôpitaux, et perfectionné, par l'obser- » vation et la comparaison, l'aptitude à reconnaître » les symptômes des maladies, pour décider de leur » gravité et des remèdes qu'on peut y apporter, on » doit convenir qu'il n'est pas moins nécessaire d'a- » voir appris les élémens de l'art musical, d'avoir » étudié toutes ses ressources, les variétés de ses » formes, et de savoir discerner les qualités ou les » défauts de l'harmonie, du rhythme et de la mélo- » die, pour être en état de prononcer sur le mérite » d'une composition. De même qu'on se borne à » énoncer le mal qu'on ressent en disant : *Je souffre*, » on doit dire seulement : *Cette musique me plaît*, ou » *ne m'est pas agréable*.

» On serait moins disposé à donner d'un ton tran- » chant son avis sur la musique, si l'on remarquait » qu'on en change plus d'une fois dans le cours de la » vie. Qu'on me montre celui qui n'a point abjuré » ses premières admirations pour se livrer à de nou- » velles, et qui ne soit au moment de renoncer à » celles-ci pour des choses qui d'abord lui étaient » antipathiques. Que de partisans forcenés des ou- » vrages de Grétry, qui d'abord repoussèrent avec » horreur les brillantes innovations rossiniennes, et » qui par la suite ont oublié les vieilles prédilections » et leurs nouvelles antipathies, au point de devenir

» les plus ardens défenseurs du rossinisme! Com-
». ment pourrait-il en être autrement? les arts ap-
» partiennent à la perfectibilité humaine et doivent
» en suivre la marche ascendante ; les choses et les
» événemens changent ; on est donc forcé de chan-
» ger aussi. D'ailleurs l'éducation plus ou moins
» avancée, l'habitude d'entendre certaines choses,
» et l'ignorance où l'on est à l'égard de certaines
» autres, doivent modifier les opinions et la ma-
» nière de les sentir. On voit donc que c'est à tort
» qu'on se prononce d'une manière si positive qu'on
» le fait habituellement, puisqu'on est exposé sans
» cesse à se contredire. En général on se presse trop
» de conclure.

» Les artistes, les savans en musique ou en pein-
» ture, ne sont pas plus exempts de préventions et
» de préjugés que les ignorans ; seulement ces pré-
» ventions et ces préjugés sont d'une autre espèce.
» Il n'est que trop ordinaire d'entendre les musiciens
» soutenir sérieusement qu'eux seuls ont le droit,
» non-seulement de juger la musique, mais même
» de s'y plaire. Étrange aveuglement, qui fait qu'on
» croit honorer son art en limitant sa puissance! Eh!
» que serait la peinture ou la musique, si ces arts
» n'étaient qu'une langue mystérieuse qu'on ne pût
» entendre qu'après avoir été initié dans leurs signes
» hiéroglyphiques? A peine mériteraient-ils qu'on
» voulût les étudier. C'est parce que la musique
» agit presque universellement et de diverses maniè-
» res, quoique toujours vaguement, que cet art est
» digne d'occuper la vie d'un artiste heureusement
» organisé. Si son action se bornait à intéresser seu-
» lement un petit nombre de personnes, où serait
» la récompense de longues études et de plus longs
» travaux? Autre chose est de sentir ou de juger.
» Sentir est la vocation de l'espèce humaine entière;
» juger appartient aux habiles.

» Mais il ne faut pas que ceux-ci se persuadent que

» leurs jugemens sont toujours irréprochables; l'a-
» mour-propre blessé, l'opposition d'intérêt, les
» inimitiés, les préventions d'école, d'éducation et
» de nation, sont des causes qui les vicient souvent.
» L'ignorance est, du moins, exempte de ces fai-
» blesses, dont les artistes et les savans ne se défient
» pas assez. Il y a tant d'exemples d'erreurs occa-
» sionnées par elles que l'on devrait toujours s'abs-
» tenir de juger avant d'avoir examiné sa cons-
» cience, et d'avoir écarté de son cœur et de son es-
» prit tout ce qui peut paralyser l'action de l'in-
» telligence. Que de palinodies on éviterait avec
» cette sagesse!

» Il est une classe intermédiaire entre l'homme
» qui s'abandonne simplement à des sensations épu-
» rées par l'éducation et l'artiste philosophe; c'est
» celle qu'on pourrait appeler *des jugeurs*. Ce sont
» d'ordinaire les littérateurs qui se chargent de cet
» emploi, bien qu'ils n'y soient pas plus aptes que
» tout homme du monde dont les sens ont été per-
» fectionnés par l'habitude d'entendre ou de voir. A
» l'air d'assurance dont ils donnent chaque matin
» leurs théories musicales dans les journaux, on les
» prendrait pour des artistes expérimentés, si leurs
» bévues multipliées ne montraient à chaque ins-
» tant leur ignorance du but, des moyens et des
» procédés de l'art. Ce qu'il y a de plaisant, c'est
» que leurs opinions sont complètement changées
» depuis dix ans, et que leur langage est aussi su-
» perbe que s'ils avaient eu une doctrine invariable.
» Avant que Rossini fût connu en France, avant
» qu'il y eût obtenu ses grands succès, on ne cessait
» de s'élever contre la science en musique, contre
» l'éclat de l'instrumentation qui brillait aux dépens
» de la mélodie et de la *vérité dramatique*, et l'on
» débitait sur tout cela autant d'erreurs que de mots.
» Aujourd'hui, tout est changé; les savans de jour-
» naux ont pris la musique de Rossini pour de la

» musique savante, et, depuis ce temps, chacun
» s'est mis à affecter un langage scientifique dont on
» ne comprend pas les élémens. On ne parle plus
» que de *formes de l'orchestre*, de *modulations*, de
» *strettes*, etc.; et, sur tout cela, on bâtit des sys-
» tèmes de musique aussi sensés que ceux d'autre-
» fois. La seule différence que j'y trouve, c'est
» qu'au lieu de proclamer les opinions qu'on se
» forme comme des principes généraux, on s'est
» fait une espèce de poétique de circonstance qu'on
» applique selon les cas et les individus; de cette
» manière on croit éviter les contradictions. Mais
» les préventions favorables ou contraires, les solli-
» citations, les haines ou les complaisances ont tant
» d'influence sur des jugemens déjà entachés d'i-
» gnorance, que si l'on compare tout ce qui s'écrit
» sur un ouvrage nouveau dans les feuilles quoti-
» diennes ou périodiques, on y trouve le pour et le
» contre sur toutes les questions. Ce que l'un ap-
» prouve, l'autre le blâme, *et vice versâ*; en sorte
» que l'amour-propre d'un auteur est toujours satis-
» fait et blessé en même temps, s'il est assez fou
» pour attacher quelque importance à de pareilles
» fadaises.

» Parler de ce qu'on ignore est une manie dont
» tout le monde est atteint, parce que personne ne
» veut avoir l'air d'ignorer quelque chose. Cela se
» voit en politique, en littérature, en sciences, et
» surtout en beaux-arts. Dans les conversations de la
» société, les sottises qu'on débite sur tout cela ne
» font pas grand mal, parce que les paroles sont fu-
» gitives, et ne laissent pas de traces; mais les jour-
» naux ont acquis tant d'influence sur les idées de
» tout genre, que les bévues qu'ils contiennent ne
» sont pas sans danger; elles faussent d'autant plus
» l'opinion que la plupart des oisifs y croient aveuglé-
» ment, et qu'elles pénètrent partout. Il faut l'avouer
» cependant, depuis quelque temps on a compris la

» nécessité de diviser la rédaction des écrits pério-
» diques entre les hommes que leurs connaissances
» spéciales mettent en état de parler convenable-
» ment des choses ; aussi remarque-t-on que l'on
» acquiert dans le monde des idées plus justes des
» choses et qu'on en parle mieux. »

Je ne sais si je me trompe, mais il me semble que les passages qui viennent d'être cités insistent suffisamment sur la nécessité de se tenir en garde contre les premières impressions des sens dans l'audition de la musique, et sur la nécessité de les examiner attentivement pour en porter des jugemens ; il me semble enfin que les compositeurs et les exécutans seront mieux appréciés par le public, si celui-ci consent à réfléchir sur les sensations avant de prononcer sur leur mérite : il n'est donc pas vrai que *la Musique mise à la portée de tout le monde* soit destinée à augmenter le nombre des *jugeurs à faux*. Je ferai voir, dans un autre article, par quels moyens j'ai essayé d'applanir les difficultés de l'analyse musicale, pour aider les simples amateurs à raisonner d'un art qu'on s'est efforcé jusqu'ici de rendre mystérieux.

FÉTIS.

SINGULARITÉ ACOUSTIQUE.

HARPE ÆOLIENNE GIGANTESQUE.

Le capitaine Haas, de Basle, a ainsi désigné un appareil qui rend de lui-même une variété de sons pendant un changement de temps. Depuis l'année 1787, il a étendu dans son jardin quinze cordes de fer de 320 pieds de long et à une distance de deux pouces l'une de l'autre. La plus grosse corde a deux lignes de diamètre et la plus mince une ligne, et

les intermédiaires une ligne et demie. Elles furent placées au midi et inclinées de vingt ou trente degrés à l'horison ; elles étaient tendues au moyen de rouleaux préparés exprès. Toutes les fois que le temps change, ces cordes résonnent très-fortement. Quelquefois le son ressemble à celui de l'eau qui entre en ébullition ; quelquefois à celui de l'harmonica, et d'autres fois à celui d'un carillon éloigné ou d'un orgue. L'invention de cette machine curieuse appartient à M. Ventau, prévôt à Burkli, près de Basle. Voici quelle fut l'occasion de son invention. Il s'amusait quelquefois à tirer de sa fenêtre avec une arbalète vers un but qui se trouvait en face ; et afin de pouvoir retirer à volonté le trait qu'il avait lancé, il y attachait une corde de fer. Il remarqua plus d'une fois que la corde sonnait exactement l'octave de sa longueur totale, et il trouva aussi que toutes les cordes de fer, tendues dans une direction parallèle au son, faisaient entendre cette intonation à chaque changement de temps. Une corde de cuivre ne produisait aucun son. Il en était de même d'une corde de fil de fer, lorsqu'elle était tendue de l'est à l'ouest. M. Dobereiner de Jena conçoit que le phénomène qui vient d'être décrit est l'effet d'une action electro-magnétique, et il propose d'essayer si une corde de cuivre ne serait point rendue sonore en mettant ses extrémités en communication avec un électromètre énergique.

SUR L'AEREPHONE,

NOUVEL INSTRUMENT INVENTÉ PAR M. DIETZ.

Une nouvelle espèce d'instrumens pneumatiques, dont le principe consiste dans des lames métalliques fixées par l'une de leurs extrémités, laissées libres par l'autre, et vibrant dans une rainure par l'action

de l'air comprimé dans un orifice plus ou moins ouvert, a paru en Allemagne depuis quelques années sous les noms de *Physharmonica, Æol-Harmonica*, *Eolodion*, etc., etc. Ces noms indiquent des variétés d'un même système, différentes seulement par les détails. Le défaut principal de ces jolis instrumens consiste dans la ténuité du son. M. Dietz vient de corriger cet inconvénient dans un petit instrument à clavier de son invention, auquel il donne le nom d'*Aerephone*. La force du son de cet instrument, qui réunit l'étendue du cor anglais à celle du hautbois, égale le volume de ceux-ci, et se modifie expressivement comme en eux. L'*Aerephone* offre l'aspect d'un joli meuble d'une très-petite dimention; il peut se placer près d'un piano, et se jouer avec la main droite pendant qu'on accompagne avec la main gauche sur le piano; ce mélange de sonorité produit des effets charmans. On trouve de ces instrumens tout prêts dans les magasins de M. Dietz, rue Neuve-Saint-Augustin, n° 23.

NÉCROLOGIE.

MARCHESI.

Le quinze décembre dernier, le célèbre chanteur Louis Marchesi est mort à Milan, sa patrie, à l'âge de soixante-quatorze ans. Les particularités de la vie de ce virtuose étant peu connues, nous croyons devoir en donner une notice succincte :

Louis Marchesi, né à Milan, en 1755, eut pour père un corniste attaché à la cour de Modène. Des dispositions précoces pour la musique, telles qu'on en remarque chez tous les individus qui sont desti-

nés à se faire une réputation éclatante, se manifestèrent dans le jeune Marchesi. Son père avait confié son éducation musicale à un castrat, qui, frappé de la beauté de la voix de son élève, lui conseilla de se soumettre à l'opération qui devait la lui conserver. L'enfant se laissa séduire, et le sacrifice fut consommé. Après avoir fait de bonnes études de chant sous Fioroni, Marchesi fut admis parmi les enfans de chœur de la cathédrale de Milan; et, pendant plusieurs années, il excita la plus vive admiration parmi les amateurs, qui ne manquaient pas d'aller l'entendre lorsqu'il chantait aux grandes fêtes. En 1775, le roi de Bavière, grand amateur de musique, engagea le jeune sopraniste pour le service de sa chapelle; mais ce prince étant mort deux ans après, Marchesi revint à Milan, où il débuta en 1778, dans les rôles de femmes au théâtre *Interinale*, où l'on jouait l'opéra après l'incendie du grand théâtre. L'année suivante, il parut à Florence avec éclat dans le *Castore e Polluce* de Bianchi; dans l'*Achille* et dans le *Pirro* de Sarti. Dès ce moment, Marchesi passa pour le premier chanteur de l'Europe, et fut recherché par les entrepreneurs de tous les théâtres lyriques. Successivement appelé à Vienne, à Berlin, à Pétersbourg, à Londres, et dans les principales villes de l'Europe, il chanta rarement deux saisons consécutives dans le même pays, et dans la même année il fut engagé à Venise, à Reggio, à Naples et à Mantoue. La plupart des airs qu'il avait embellis des grâces de son chant devinrent populaires. On parle encore avec enthousiasme du talent prodigieux qu'il déployait dans *Io morte ad incontrar*, de *Pirro*, et dans *Ma chi s'avanza*, d'*Achille*. Il revenait toujours avec plaisir se faire entendre dans sa ville natale; aussi remarque-t-on qu'il parut au théâtre de la *Scala*, en 1780, dans l'*Ifigenia* de M. Cherubini, en 1782, 87, 88, 92, 94, 1800, 1803, et dans le carnaval de 1805. Ce fut au printemps de cette même

année qu'il quitta la scène, à l'âge de cinquante ans ; le fameux air : *Verace a lei sembrar saprò*, de la *Lodoïska* de Mayer, et celui de *Castore et Polluce*, de Federici,

Dille che l'aura io spirò
D'un ciel tranquillo e vago,

furent les derniers accens d'une voix qui avait charmé toute l'Europe.

Marchesi vécut retiré dans sa patrie, et fit, pendant le reste de sa vie, un noble usage de la fortune qu'il avait acquise. Il aimait encore à faire et surtout à entendre de la musique, et les jeunes chanteurs trouvaient en lui un maître toujours prêt à leur donner les conseils d'une longue expérience et d'un savoir profond.

Mme de Sonnenburg, sœur de l'illustre Mozart, est morte à la fin d'octobre dernier. La lettre suivante, adressée à M. Stumpff, de Londres, par la veuve de Mozart, donne quelques détails sur les derniers momens de cette dame.

Saltzburg, 31 octobre 1829.

Mon cher Monsieur,

Aujourd'hui, 31 obtobre, fête patronale de mon bien-aimé Mozart, ma belle-sœur, l'unique sœur de Mozart, a été déposée dans sa dernière demeure. Je ne puis vous exprimer combien j'ai été touchée par l'expression de sa dernière volonté, qu'elle m'a communiquée seulement deux jours avant sa mort. Avec a plus vive reconnaissance, elle m'a prié de vous n former le plus promptement possible de sa déli-

vrance de tous soucis terrestres, et de vous remercier pour le généreux présent que vous lui avez envoyé par M. ***. Elle s'exprimait ainsi : « Ah! que » ne puis-je dire moi-même à mon noble ami » Stumpff (1) que sa générosité m'a sauvée du mal» heur de contracter des dettes, et m'a procuré les » moyens de mourir en paix. Priez-le de remercier » en mon nom ceux de ses amis qui ont participé à » cette bonne action ». Tels furent ses derniers mots. Je vous les transmets avec un cœur bien ému et les yeux remplis de larmes.

CONSTANCE DE NISSEN.

Mme Sonnenburg, dans son enfance, avait partagé l'admiration qu'excitait son jeune frère. Ils furent reçus dans les principales cours de l'Europe. Elle fut caressée par des reines, des princesses. Elle était belle, bonne et méritait l'estime de ses concitoyens par son talent et par une réunion de mille bonnes qualités. Cependant, quand le prestige de la nouveauté fut passé, on la négligea et elle fut contrainte de se retirer dans le lieu de sa naissance, et d'y vivre dans l'obscurité. Elle a passé ses derniers jours dans un état de cécité et de malaise, et sans le secours de quelques professeurs et amateurs de Londres, elle aurait connu toutes les horreurs du besoin. Elle est morte à l'âge de quatre-vingts ans.

(1) M. Stumpff est un facteur de harpe établi à Londres depuis long-temps. Son noble caractère s'est manifesté dans plus d'une occasion. Quoique sa fortune soit bornée, il a consacré une somme de près de 12,000 fr. à l'acquisition des manuscrits originaux des quatuors, de quelques quintettis et de plusieurs autres morceaux de Mozart, afin de les préserver d'une entière destruction ; ce fut lui aussi qui, connaissant l'admiration de Beethoven pour les chefs-d'œuvre de Handel, acheta, à grands frais, la collection de ses œuvres publiée par Arnold, et l'envoya au grand artiste qui la reçut sans aucune dépense ; c'est encore lui qui a conçu l'idée d'ouvrir une souscription parmi les musiciens de Londres pour en envoyer le produit à la sœur de Mozart. Les hommes tels que M. Stumpff sont bien rares.

CORRESPONDANCE.

A M. FÉTIS, Directeur de la Revue Musicale.

Lyon, le 22 décembre 1828.

Monsieur,

Permettez-moi de vous faire une observation sur une petite erreur qui s'est glissée dans votre N° 21 du 18 décembre courant. Après avoir rendu compte de l'opéra de M. Carafa, vous annoncez que M. Berr a fait dans cet ouvrage l'essai d'une *nouvelle* clarinette en *si* majeur, pour la ritournelle de la romance : *O di sorte Crudel.* Cette clarinette n'est pas nouvelle. Si M. Berr s'est fait applaudir, c'est à son rare talent, dont je suis l'admirateur, qu'il en est redevable, et non au ton de *si* dièze majeur de la clarinette dont il se servait. Le ton de *si* majeur et celui de *la* doivent leur origine à M. Amelingue, célèbre facteur d'instrumens de musique de son temps ; cette vérité est généralement reconnue. Tous les artistes des premières villes de France et de l'étranger sont possesseurs des quatre tons principaux de la clarinette, *ut*, *si* majeur, *si* bémol et *la* ; on obtenait le ton de *si* majeur par le moyen d'un corps de rechange qui s'adaptait sur les deux pièces inférieures de la clarinette en *ut*, et le ton de *la*, par le moyen d'un autre corps qui s'adaptait sur les deux pièces inférieures de la clarinette en *si* bémol.

J'ai envoyé à M. Müller, lorsqu'il était en Russie, en 1803, des clarinettes en *ut* avec le ton de *si* majeur, et en *si* bémol avec le ton de *la* : ces clarinettes étaient à huit clés (j'en faisais déjà à douze) ; aujourd'hui, cet instrument est perfectionné et enrichi de de treize clés ; M. Müller a importé ces améliorations

en France (d'après ses prétentions, que je n'ai pas voulu contredire); il ne convenait qu'à un homme de talent comme lui de faire adopter une clarinette qui rebutait même les membres du Conservatoire. J'ai attendu que la clarinette à treize clés fût généralement adoptée, pour y faire le dernier perfectionnement jusqu'à ce jour, en portant à vingt le nombre de ces clés. J'ai reçu l'approbation de l'Académie des Beaux-Arts de France, le 2 décembre 1827, pour mes clarinettes à dix-neuf clés et pour ma clarinette-alto. Depuis 1812, je fais des clarinettes en *si* majeur et des clarinettes en *la* dans leur propre nature; c'est-à-dire que j'ai supprimé les corps de rechange, et que je fais des clarinettes en *si* majeur et en *la*, d'après l'échelle géométrique. Toutes les gammes chromatiques que l'on fait avec ces instrumens sont préférables à celles que l'on obtenait avec les corps de rechange. Voilà, Monsieur, l'exacte vérité; j'ai toutes les pièces à l'appui.

Je vous prie de vouloir bien insérer dans votre prochain Numéro ma remarque sur l'origine des tons de *si* majeur et de *la* des clarinettes, et faire connaître aussi que je fais des clarinettes par gamme chromatique, depuis *fa* qui sonne *ut* à la clarinette-alto jusqu'au *fa* aigu. L'*ut* de chaque clarinette se succède par demi-ton depuis *fa* en bas jusqu'au *fa* plus haut, ce qui fait autant de clarinettes que de demi-tons, c'est-à-dire treize clarinettes différentes. Chacune d'elles peut recevoir vingt clés, excepté celles en *mi* majeur et celles en *fa* en haut, qui ne peuvent en recevoir que neuf.

Agréez, etc.

Simiot cadet,

place de l'Herberie, maison Métral,
n° 10, *à Lyon.*

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE DE L'OPERA-COMIQUE.

Première représentation de la Table et le Logement, *opéra comique en un acte, paroles de MM. Dumersan et Gabriel, musique de M. Chelard.*

La situation où se trouve l'Opéra-Comique n'est point de nature à s'améliorer par le succès d'une ou même de plusieurs pièces nouvelles; elle est le résultat de mauvaises combinaisons imaginées dans les bureaux de l'intendance générale de la maison du roi, et des fautes multipliées de plusieurs ministres, gentilshommes de la chambre, commissaires du roi, et autres délégués du pouvoir. Cette administration, en dehors, que M. le premier gentilhomme appelait *paternelle*, et qu'on aurait nommée à plus juste titre *désastreuse*, a creusé l'abîme où s'est engloutie la société des comédiens; mais après la dissolution de cette société, le mal n'a point cessé. Il y avait des dettes, une salle nouvelle qu'il fallait payer ou faire acheter par un tiers, et des engagemens de divers nature; l'administration de la maison du roi craignait des tracasseries, parce qu'il se pouvait qu'on la rendît responsable des actes d'une gestion où elle avait pris part. Elle ne trouva d'autre moyen de se tirer de ce mauvais pas qu'en *concédant* ou faisant concéder, un privilége de trente ans pour l'exploitation de l'Opéra-Comique, moyennant certaines petites conditions : il ne s'agissait que de se charger de payer les dettes de l'ancienne société, de liquider toutes les pensions, de maintenir tous les engagemens, d'acheter tout le matériel d'exploitation, qui appartenait aux proprié-

taires de l'ancienne salle, et de passer bail d'un loyer énorme pour la nouvelle. Il se trouva par hasard quelqu'un d'assez bonne volonté pour accepter tout cela : muni du bail, on chercha un acquéreur. mais celui qu'on trouva exigea pour clause de la vente que le bénéfice du privilége fût attaché à l'exploitation dans la salle nouvelle; il fallut encore que le pauvre privilégié consentît à cette obligation; moyennant quoi tout fut fini pour la maison du roi. Je me trompe: on assure que tout ne l'était pas, et que M. l'intendant des bâtimens vient de retrouver un petit reliquat de sept ou huit cent mille francs qui seraient redus sur le prix de construction de la salle Ventadour; on ajoute que cette découverte n'est nullement du goût de M. le baron de La Bouillerie.

Quoi qu'il en soit, la consommation énorme de capitaux que l'entrepreneur actuel est obligé de supporter par suite d'anciennes fautes d'administration dont on l'a rendu responsable, l'empêche d'employer utilement ses fonds pour les plaisirs du public. En matière de théâtre, toute dépense dont on n'aperçoit pas les résultats sur la scène est perdue. Un personnel délabré est le pire de tous les maux qui puissent affliger un théâtre lyrique; c'est le mal presque sans remède de l'Opéra-Comique, tel qu'il est constitué maintenant. Ajoutez à cela que l'inexpérience la plus complète a présidé au choix de la plupart des pièces qu'on y représente depuis quelque temps, et que l'administration va de chute en chute, après avoir flotté d'un espoir à un autre.

La Table et le Logement est encore une déception du même genre. Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on reçoit de mauvaises pièces et qu'on les joue; cependant on a peine à comprendre que des nullités semblables à celle-ci puissent faire un moment illusion à un entrepreneur ou à un comité de réception, Quelquefois un dialogue piquant et spirituel couvre les

vices d'un fond ou trop léger ou trop peu raisonnable; d'autrefois, c'est un sujet intéressant qui fait oublier les défauts de la conduite de l'action, ou la faiblesse du style; mais lorsqu'il n'y a ni sujet, ni intrigue, ni esprit dans une pièce, il est difficile de comprendre comment le directeur a pu être dupe de la lecture. Une sorte d'*Homme sans façon*, de *Monsieur Sans-Gêne* est devenu le commensal de M. Bernard, bonhomme de marchand retiré, pour le prix de *deux cents francs* par mois. *La table et le logement* sont ce que M. Bernard s'est engagé à fournir à M. Belleville, jeune homme à la mode, qui a mangé sa fortune en peu de temps, et qui, après avoir vendu chevaux et tilburry, est obligé de vivre de régime. Mais la table de M. Bernard est frugale, et M. Belleville n'est pas homme à s'en accomoder; au lieu du modeste café au lait, c'est un déjeuner à la fourchette qu'il fait préparer; mais M. Bernard est abonné en tiers à un journal avec ses voisins de la maison; M. Belleville s'en empare et le garde jusqu'à ce qu'on le demande pour le second; mais Mme Bernard a reçu des billets pour un concert, et c'est encore M. Belleville qui en profite au lieu du mari; mais une voisine donne à M. Bernard des inquiétudes sur la réputation de sa femme; mais M. Belleville boit en rentrant un verre d'eau sucrée qui avait été préparé pour M. Bernard; mais le même M. Belleville baise la main de Mme Bernard, qui a de la vertu, et qui lui donne son congé; mais il se trouve que M. Bernard est débiteur d'une somme de quarante mille francs envers la succession d'un oncle de M. Belleville, et celui-ci reste pour être payé. En attendant qu'il s'en aille, le rideau se baisse et le public siffle.

S'il est peu concevable qu'un administrateur de théâtre ait reçu une pareille niaiserie, il l'est encore moins qu'un musicien, homme d'esprit et d'expérience, ait imaginé d'y ajouter de la musique. Jamais

pièce ne fut moins musicale; jamais il n'y eut moins d'occasion de placer sur des paroles les accens bouffons ou passionnés de la musique; car *la Table et le Logement* n'a pas même le mérite de cette grosse gaieté qu'on trouve quelquefois dans de misérables farces du Théâtre des Variétés. Mais ce n'est point à ce seul reproche que je dois borner mes observations critiques, et j'avoue que ce n'est pas sans embarras que j'aborde ce qui concerne le travail de M. Chelard. L'auteur de *Macbeth* n'avait point justifié dans son premier ouvrage toutes les espérances qu'on avait conçues de lui; mais il se trouvait d'assez belles choses dans cet opéra pour faire présumer qu'avec l'expérience de la scène, M. Chelard parviendrait à prendre un rang distingué parmi nos meilleurs compositeurs. La sévérité avec laquelle il s'est jugé lui-même, lorsqu'il a refait *Macbeth* pour le théâtre de Munich, était une preuve évidente qu'à un talent réel, M. Chelard joignait un esprit juste, et, pardessus tout, l'amour de son art. De retour de son voyage en Allemagne, il a beaucoup parlé de la nécessité d'ouvrir de nouvelles routes à la musique, en faisant entendre qu'il allait faire lui-même des essais. Jusques-là, rien de mieux; car si le besoin de nouveauté se fait sentir par instinct chez le vulgaire, les artistes dépouillés de préjugés sont aussi d'avis qu'on ne saurait trop étendre le domaine du musicien, fût-ce même aux dépens des règles convenues. celles-ci finissent toujours par soumettre les innovations au joug de la raison. En allant écouter la nouvelle production de M. Chelard, je m'attendais donc à entendre des essais; mais des essais basés sur un plan, et indiqués par la nécessité de combler un vide. Quel a été mon étonnement de ne rencontrer dans cette prétention de nouveauté que des choses auxquelles on pourrait au moins contester cette qualité. Mettre des ritournelles au milieu des morceaux au lieu de les placer au commencement; changer de

mouvement à chaque instant ; moduler sans cesse et s'appésantir si bien sur les modulations incidentes que le ton principal est oublié ; affecter quelquefois des formes si anciennes qu'on croit entendre des mélodies du *Tonnelier* ou des *Chasseurs et la Laitière*; couper les mots et les prosodier de telle sorte qu'il est presque impossible d'entendre ce que dit le chanteur ; faire consister la nouveauté de l'instrumentation dans un appauvrissement de ses formes, et revenir à la vieille méthode qui consistait à faire jouer continuellement par un instrument la mélodie en même temps qu'elle était dite par le chanteur ; enfin multiplier à l'excès les rhythmes rapides de contredanses ou de valses, est-ce là ce qu'il restait à faire en musique ? S'il en pouvait résulter quelque bien, ce serait dans un but déterminé ; mais lequel ? voilà ce que ni le public ni moi n'avons pu découvrir. Si l'on peut désirer quelque chose en musique, c'est une variété plus grande ; mais un moyen ou plusieurs, fussent-ils nouveaux, cessent bientôt de l'être si l'on en fait un usage constant. Il ne reste que l'air prétentieux et maniéré, qui est-ce qu'il y a de pis dans les arts ?

Mais, dira-t-on, qu'importe tous ces moyens en eux-mêmes, et ce qu'ils peuvent avoir de défectueux, si la musique en acquiert plus d'effet dramatique et si la scène est animée ? Hélas ! c'est ce qui n'a point lieu : l'attention que le musicien a donné à ses idées de nouveauté l'a détourné du sentiment de la scène. Jamais musique d'opéra ne m'a paru moins propre à ajouter de l'effet au drame, ni moins motivée par l'action : le placage s'y fait sentir à chaque instant, et le froid qui en résulte est destructif de toute illusion. Le morne silence du public à la fin de quatre ou cinq morceaux a témoigné assez quelles furent ses impressions. Les applaudisseurs gagés qu'on trouve dans toutes les salles de spectacles n'ont pas même osé troubler

le silence, tant ils ont craint de révolter les spectateurs impartiaux.

C'est avec un vif regret que j'exprime avec tant de sévérité mon opinion sur l'essai que vient de faire un artiste dont j'estime beaucoup le talent et la personne. S'il n'y avait que faiblesse dans son ouvrage, je me bornerais à le plaindre ; mais ce n'est point le cas. Tout ce que je viens de blâmer, M. Chelard l'a fait avec intention, et par l'effet d'un système qui, dans mon opinion, perdrait son talent s'il y persévérait. Il est donc de mon devoir de l'avertir qu'il s'égare, et de provoquer ses réflexions sur ce qui s'est passé à la première représentation de son nouvel opéra. Je sais que M. Chelard pourra m'objecter que sa pièce n'est qu'une bluette légère ; qu'il n'a point voulu sortir du genre, et qu'il a fait sa musique en raison de l'importance de l'ouvrage : à cela je dirai toujours que ce n'est pas sa composition que j'attaque, mais le système vicieux dans lequel elle est faite. Je dois insister d'autant plus là-dessus, qu'un opéra en trois actes du même compositeur doit être mis bientôt en répétition, et que son succès ou sa chûte dépendra, non du talent qui s'y trouvera, car il y en aura certainement beaucoup, mais du système dans lequel il aura été fait. Lorsque M. Chelard voudra s'abandonner simplement aux inspirations de son talent, il fera de bonne musique ; mais s'il veut refaire systématiquement son génie, il nuira à sa réputation sans avoir rien fait pour l'art. Le changement qu'il vient d'opérer dans sa manière me rappelle ce qui arriva au père Valotti, l'un des plus savans musiciens de l'Italie. Il avait acquis une réputation de grand compositeur de musique sacrée par de beaux ouvrages, lorsqu'il imagina un certain système d'harmonie, dans lequel il voulait qu'on pût renverser toutes les dissonances qui ne sont admissibles pour l'oreille que dans l'ordre direct : il voulut désormais écrire toute sa musique dans ce système, qu'il ne fit point

adopter, et ne fit plus rien qui méritât de passer à la postérité.

Je n'ai rien à dire de l'exécution; elle a été mauvaise; mais elle ne pouvait guère être meilleure, car les formes musicales de *la Table et le Logement* sont aussi défavorables aux chanteurs, que difficiles pour l'orchestre.

— Des concerts tiennent ordinairement lieu de spectacles le jour de Noel; cette année, l'administration de l'Académie royale de Musique a cru ne pouvoir mieux exciter l'intérêt des amateurs, qu'en s'associant au talent de M. de Bériot, talent qui s'élève de plus en plus, et qui jouit de toute la faveur publique. Ce calcul était fort bon, mais on a eu tort d'augmenter le prix des places; ces sortes d'impositions réussissent rarement; aussi n'y avait-il pas dans la salle de la rue Lepelletier autant de monde qu'on aurait pu l'espérer.

L'ouverture de *Guillaume Tell*, généralement bien exécutée, sauf une mauvaise attaque de trompette, et un fragment de la deuxième symphonie de Beethoven ont fait les frais de la partie d'ensemble d'orchestre. Les morceaux de chant se composaient de l'air *De tanti palpiti*, que Mme Damoreau a chanté avec un goût parfait, quoiqu'un peu trop lentement; de l'air de *la Dame Blanche*, *Ah! quel plaisir d'être soldat*, où Nourrit a déployé beaucoup de talent, d'un duo du même opéra, fort bien chanté par les deux virtuoses qui viennent d'être nommés, et d'un air des *Mystères d'Isis*, dans lequel Mlle. Mory n'a point recueilli tous les applaudissemens qu'elle méritait.

L'enthousiasme du public ne s'est manifesté que pour les morceaux exécutés par M. de Bériot. Dans l'air varié par lequel il s'est fait entendre d'abord, il a été inférieur à lui-même, soit par l'effet du froid excessif qui régnait sur le théâtre, soit parce qu'il a

voulu augmenter le volume de son en raison de la grandeur de la salle ; mais dans son concerto, il a été vraiment admirable en beaucoup de passages neufs et difficiles qu'il a exécutés avec une justesse parfaite, un goût exquis et une adresse peu commune. Il y avait du Paganini dans les traits principaux de ce morceau ; on y a remarqué des effets combinés de coups d'archet et de *pizzicato* fort originaux. L'orchestre qui accompagne ce morceau, joue en *mi* bémol ; mais le violon principal est monté d'un demi-ton et joue en *re*, ce qui lui donne beaucoup d'éclat. J'ignore si M. de Bériot était fatigué après avoir joué ce premier morceau de concerto, mais il n'a point aussi bien réussi dans son second air varié.

Il est juste de mentionner M. Brod, qui a fait justement applaudir la délicatesse de son jeu dans ses variations sur un motif savoyard.

— Le nouvel opéra de MM. Scribe et Auber, qui a pour titre *Zerline*, sera représenté vers le 15 janvier.

— Le second exercice des élèves de l'institution royale de Musique religieuse, aura lieu le jeudi 7 janvier.

— Dimanche 10 janvier 1830, à deux heures, il y aura, dans la grande salle des Menus-Plaisirs, un grand Concert vocal et instrumental donné par M. Ferdinand Hiller, dans lequel on entendra les premiers artistes de la capitale. L'orchestre sera dirigé par M. Habeneck. On trouve des billets chez M. Rety, à l'Ecole royale de Musique ; chez MM. Maurice Schlesinger, rue de Richelieu ; chez Pleyel, boulevart Montmartre, et chez A. Lemoine, rue de l'Echelle.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Toutes les nouvelles musicales de l'Allemagne se composent de récits au sujet de Paganini. Il a donné,

les 3 et 7 décembre, des concerts à Stuttgard. Lors de son départ, le roi de Wurtemberg lui a fait présent de 100 louis d'or. Il a joué depuis à Carlsruhe, et quoi qu'on nous ait dit qu'il s'était fait entendre à Strasbourg, nous n'avons rien appris à cet égard, et nous doutons de la vérité de cette nouvelle : car il paraît que le dessein du virtuose est de n'entrer en France que lorsqu'il aura fait sa moisson complète de florins dans toutes les villes un peu considérable le long du Rhin, et peut-être en Hollande. Ce qu'on raconte de l'argent qu'il recueille est vraiment fabuleux. On prétend que depuis son départ de Francfort, c'est-à-dire en moins de trois mois, il a gagné plus de 30,000 florins, et qu'il a fait placer 44,000 écus de Prusse (environ 154,000 fr.) à la banque d'Angleterre. Il passe pour aimer beaucoup l'argent, ce qu'on lui pardonne volontiers quand on reconnaît qu'il amasse pour un fils de quatre ans, qu'il paraît chérir avec la plus vive tendresse. Sa santé, déjà très-frêle, a été compromise il y a quelques années par l'impéritie d'un médecin qui le traita à rebours ; et l'on assuré que, dernièrement encore, ayant eu besoin, à Prague, de se faire arracher une dent de la mâchoire supérieure, il fut blessé si malheureusement que toute ses dents inférieures tombèrent par suite de cet accident.

On rapporte à son sujet une anecdote qui donne une idée assez exacte des besoins musicaux de la population en Allemagne. Paganini avait été appelé cet automne a jouer devant la reine douairière de Bavière, au château du *Tegernsée*, magnifique résidence des rois de Bavière, située sur un lac. Au moment où le concert allait commencer, on entendit un grand tumulte au dehors. La reine ayant fait demander la cause de ce bruit, on vint lui dire qu'une soixantaine de paysans des environs, ayant appris l'arrivée du célèbre violoniste italien, étaient venus dans l'espoir de l'entendre, et qu'ils demandaient

qu'on laissât les fenêtres ouvertes, afin qu'ils pussent aussi jouir de son talent. La bonne reine, toute disposée à leur faire plaisir, fit mieux que leur accorder leur demande, car elle donna ordre qu'on les fit entrer dans le salon, où ils ne se firent pas moins remarquer par la manière judicieuse avec laquelle ils témoignaient leur satisfaction, que par la décence de leur tenue.

Italie. Pacini avait été atteint d'une maladie subite à Viaregio, après avoir mis en scène son nouvel opéra, au théâtre Saint-Charles de Naples; les nouvelles qui nous parviennent annoncent le rétablissement de sa santé, et l'on croit qu'il sera bientôt en état de se rendre à Milan, pour achever le *Corradino*, qu'il compose pour le théâtre de la *Scala.*

Le *Crociato*, de M. Mayerbeer, est l'opéra qui a été choisi pour ce carnaval dans trois villes d'Italie; savoir : Mantoue, Brescia et Bologne. A Mantoue, la *prima donna* est Mme Fischer, qui a débuté sans succès à l'Opéra. Mlle Dotti, qui n'a pas été plus heureuse au Théâtre-Italien, est le *primo musico*; enfin Mari, autre victime de la sévérité parisienne, est le premier tenore. Heureusement, M. Meyerbeer n'entendra pas sa musique exécutée par ces *virtuoses.*

A *Brescia*, *le Crociato* sera chanté par Velluti, Mme Rubini, *prima donna*, Rossi, premier ténor, et Galanti, première basse. La *prima donna* de Bologne est Mme Clelie Pastori.

La troupe chantante de *Trieste* se compose de Giustina Casagli, *prima donna*, de Pédrazzi, ténor, de Frezzolini, *primo buffo*, et de Maggiorotti, *primo basso.*

A *Bergame*, on trouve Mme Marietta Cantarelli, *prima donna*, Mlle Ratti, débutant comme *primo musico*, Marchionni, premier tenor, Coselli et Cipriani, premières basses. *Semiramide*, de Rossini, est l'opéra de la saison.

IMPRIMERIE DE CH. DEZAUCHE,
Faub. Montmartre, N°. 4.

POLÉMIQUE.

DERNIER MOT

Sur les diatribes dirigées contre le rédacteur de la Revue Musicale, *à l'occasion de ses* Lettres sur l'état actuel de la Musique en Angleterre.

Cinq mois se sont écoulés depuis que j'ai répondu, dans la *Revue Musicale* (1), aux premières diatribes dirigées contre moi par les journaux anglais, à l'occasion de mes *Lettres sur l'état actuel de la Musique en Angleterre.* Les rédacteurs du *the Harmonicon* ont parlé de cette réponse et ont promis à leurs lecteurs une réfutation des argumens qui y sont contenus; toutefois plusieurs numéros de leur journal ont paru sans qu'ils en aient donné la traduction accompagnée de notes, comme ils l'ont fait de mes Lettres, quoiqu'ils n'aient cessé depuis lors les déclamations dont ces Lettres sont le thême. Peut-être n'est-ce que mesure de prudence. Que pourraient-ils alléguer contre les faits positifs, les citations et les dates que j'ai produits? Que diraient-ils pour excuser les bévues que ces faits, ces citations et ces dates mettent à découvert? Il est plus facile de passer la réponse sous silence que de lutter avec elle; c'est le parti que les rédacteurs du *the Harmonicon* ont pris. La discussion ne tourne d'ailleurs pas heureusement pour eux : ils avaient annoncé que leurs notes sur mes Lettres seraient reproduites dans les journaux de musique de l'Allemagne, et ces journaux

(1) Tom. VI, pag. 82 et suiv.

ont publié mes Lettres en écartant les notes, dont ils ont apprécié la valeur. A Vienne, à Berlin, en Italie, les Lettres ont eu un succès décidé. M. Kandler, qui s'est fait connaître avantageusement par ses *Mémoires sur le célèbre compositeur Hasse*, et ses *Recherches sur l'état actuel de la Musique en Italie*, m'écrivait, le 2 décembre dernier, tant en son nom qu'en celui de M. de Keiswetter, l'un des présidens de la Société impériale pour les Progrès de la Musique en Autriche, le passage qu'on va lire :

Abbiamo sommamente ammirato la sagacità, ed il fino giudizio, ch' ella acquistò, e seppe esternare sopra lo stato della Musica dell' Inghilterra, sebbene non possiamo celare l'opinione, che nel paesa stesso vi troverà gran opposizione. Communque però sia, se i di lei predecessori avessero scritto in simil guisa sopra i paesi che esaminavano, gli scritti sarebbero divenuti di maggiore interesse per il mondo litterato.
« Nous avons admiré la sagacité et la finesse des ju-
» gemens que vous portez, et que vous avez su expri-
» mer sur l'état actuel de la musique en Angleterre,
» quoique nous ne puissions vous cacher qu'il s'y
» trouvera beaucoup d'opposition dans le pays. Quoi
» qu'il en soit, si vos prédécesseurs avaient écrit de
» cette manière sur les pays qu'ils ont examinés, leurs
» ouvrages seraient devenus d'un plus grand intérêt
» pour le monde littéraire. »

MM. Kandler et de Kiesewetter ne se sont point trompés : grande est la colère dans le pays dont j'ai parlé, ou plutôt grandes sont les injures ; car, il ne faut pas s'y tromper, toute cette colère est feinte. La plupart de ceux qui continuent depuis six mois à répandre des diatribes contre moi, sont de mon avis sur beaucoup de questions. Il est une multitude de faits contenus dans mes Lettres que j'ai recueillis dans mes entretiens avec eux ; mais en Angleterre, autre chose est de parler dans l'intimité ou d'écrire. D'homme à

homme, on convient volontiers de la vérité ; mais en public, la puérile vanité nationale se met en jeu, et, avant tout, un Anglais veut être Anglais, c'est-à-dire un membre de la première nation du monde. Ce n'est pas sans raison qu'un de nos hommes d'état les plus spirituels a nommé cette nation *les chinois de l'Europe*.

L'animosité dont je suis l'objet, non-seulement dans les journaux anglais, mais aussi parmi les artistes de Londres, n'a rien qui doive étonner ; on en a vu plus d'un exemple dans des questions de sciences ou d'art. Non satisfait de sa haute position dans l'ordre politique, de la supériorité de sa marine, des progrès constans de son industrie, du rang distingué de ses savans et de l'avancement de sa civilisation, le peuple anglais, entêté qu'il est de sa prééminence sur les autres peuples, ne souffre point qu'on lui conteste la moindre invention sans pousser des cris d'indignation et sans en faire une affaire nationale. Les découvertes de M. Champollion le jeune, dans l'écriture et la langue hiéroglyphiques, ont été l'objet d'une multitude de réclamations mal fondées, dans presque toutes les revues anglaises ou dans des dissertations *ex professo ;* un excellent travail de M. Arago, inséré dans l'annuaire du bureau des longitudes (1829), a démontré jusqu'à l'évidence que la première idée des machines à vapeur, attribuée en Angleterre au marquis de Worcester, appartient à Salomon de Caus, ingénieur français, et que les machines à hautes pressions, ainsi que leurs applications, sont dues à Denis Papin, autre savant français ; aussitôt M. Arago a été attaqué par de violentes diatribes dans des pamphlets distribués en séance publique au *Royal Institution*, et dans le *Quarterly Journal of science*. Ne pouvant détruire par des faits réels l'authenticité de ses preuves, la bonne foi anglaise a cité *des ouvrages qui n'existent pas*, opposé des passages dénaturés d'une manière incroyable, et assaisonné le tout de beaucoup d'injures. M. Arago

se devait à lui-même de démontrer la réalité de ses assertions; il l'a fait dans un ouvrage qui paraît et qui pulvérise le frêle édifice de ses adversaires. Dans ma discussion avec MM. les journalistes anglais, il ne s'agit que d'une question de goût assez peu importante en elle-même, mais qui a perdu quelque chose de sa futilité par l'animosité qui s'y est glissée; je me vois donc forcé de rentrer malgré moi dans cette querelle déjà jugée en ma faveur par tous les musiciens de l'Europe, et de rétablir la question que l'on s'est efforcé de déplacer.

L'habileté de mes adversaires consiste à glisser sur le fond de cette affaire et à s'arrêter sur des détails de fort peu d'importance, sur lesquels il est facile de soutenir le pour et le contre, n'y ayant guère de possibilité de démontrer que certaines choses du domaine des arts sont bonnes ou mauvaises. Quelques-uns de ces détails m'ont paru, d'ailleurs, si indifférens en eux-mêmes, que je n'ai peut-être pas évité d'y commettre quelque erreur, ne m'étant occupé sérieusement que de ce qui méritait une attention sérieuse. Il faut voir l'air dont les rédacteurs du *the Harmonicon* triomphent quand ils me prennent en faute en quelque niaiserie de ce genre, et avec quel soin ils évitent de parler du reste! Encore n'ai-je pas la certitude qu'ils ne dénaturent pas les faits; car ils m'ont appris à douter de leurs assertions, et je n'ai plus les moyens de les vérifier. J'avais parlé des écoles de musique établies par Henri VIII et par Elisabeth; ces messieurs ont affirmé, dans leurs notes sur ma première lettre, qu'il n'a jamais existé rien de semblable en Angleterre! A ce ton d'assurance, qui n'aurait cru que j'avais fait une lourde bévue? mais j'avais des preuves irrécusables à donner, et ces preuves, c'est en Angleterre que j'avais été les chercher. Certes, il n'est guère permis à des Anglais qui écrivent sur la musique d'ignorer que, sous le numéro 2035, il se trouve, dans la bibliothèque du

Musée britannique, un titre original du règne d'Elisabeth, confirmant l'établissement d'une école de cette espèce, et que cette pièce est intitulée : *An original warrant of Queen Elisabeth to Thomas Gyles, master of the cathedral Church of St.-Paul. London, impowering him to take up such apt and meet children as are most fitt to be instructed and framed in the art and science of musick and singing, as may be had and found out within any place of this our realme of England, dated the 26 th. of april, in the 27 th. year of our reign.* Le numéro 4847 offre un titre du même genre et du même temps pour l'établissement d'une école de musique à Windsor. Il peut paraître d'abord singulier que les rédacteurs du journal anglais nient un fait qui semble en leur faveur; mais j'avais dit que l'état déplorable de la musique en Angleterre est la conséquence du manque d'institution, et que les Anglais étaient meilleurs musiciens quand ils avaient des écoles publiques de musique : pour m'attaquer sur le premier point, on a cru devoir nier le second, malgré l'évidence. C'est ainsi qu'on discute en Angleterre.

Le principe, sur lequel j'ai le plus insisté dans tous mes ouvrages et particulièrement dans *la Revue musicale*, c'est que les institutions musicales d'un peuple, les circonstances plus ou moins favorables et les mœurs de la société ont plus d'influence sur l'état de la musique que le climat et le langage. Ces institutions, ces circonstances, ces mœurs donnent les plus beaux résultats si elles secondent les avantages naturels, comme on l'a vu en Italie jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle; elles peuvent être telles qu'elles fassent disparaître les inconvéniens d'une langue peu mélodieuse et d'une température attiédissante, comme le prouvent l'Allemagne et la France; mais si l'absence d'institutions, des circonstances défavorables et une mauvaise constitution de la société, sous le rapport musical, se joignent aux fâ-

cheux effets d'un ciel nébuleux et d'un langage barbare, la musique sera nécessairement dans l'état le plus déplorable, comme cela se voit en Angleterre. Les Anglais n'ont point de musique, ou, du moins, n'en ont pas de bonne, et peut-être n'en auront-ils jamais, parce que toutes les circonstances se réunissent pour empêcher chez eux les progrès de cet art : tel est le sens de mes Lettres. Autour de cette proposition, sont venus se grouper les faits que j'ai exposés et ceux que je tiens de la bouche même des hommes qui m'attaquent aujourd'hui avec tant de violence Ils feignent de ne pas entendre cette proposition fondamentale dont ils ne pourraient ébranler la solidité, et tachent de la faire oublier par une discussion niaise de faits de détails, et par des exclamations comiques sur mes opinions concernant ces faits, j'ai répondu (t. 6., p. 82—89) à quelques-unes de leurs critiques de manière à faire voir qu'ils sont ou dans l'erreur ou de mauvaise foi dans la plupart des objections qu'ils m'ont faites ; par respect pour mes lecteurs, j'ai promis de leur éviter l'ennui d'un plus long examen ; je dois donc me borner ici à rappeler l'objet de chacune de mes Lettres et les opinions que j'ai annoncées.

Dans ma première Lettre (*Revue musicale*, t. 5, p. 313—319), j'ai jeté un coup-d'œil sur la musique anglaise en général, j'y ai démontré qu'à l'époque où il se trouvait des écoles publiques où l'on enseignait cet art en Angleterre. il y était à peu près au niveau de ce qu'il était chez les autres nations et que la destruction de ces écoles a causé en partie l'état de décadence de la musique anglaise. Dans ma seconde Lettre (t. 5, p. 361—369), j'ai parlé de la société philharmonique, et, tout en rendant justice à l'exactitude d'exécution qu'on remarque dans ses concerts, j'ai fait voir que cette exécution manque de finesse, d'élégance et de chaleur, à cause des mauvaises dispositions de l'orchestre, et parce que les artistes y manquent de

l'enthousiasme qui ne peut être que le résultat d'un amour-propre continuellement excité et satisfait. Ma quatrième lettre (p. 409—417) entre plus avant dans la considération des institutions anglaises relatives à la musique, et de l'état actuel de l'art et de la science dans la Grande-Bretagne ; c'est celle où j'ai examiné le régime intérieur de l'Académie royale de Musique, instituée par quelques amateurs zélés. J'y ai fait voir que ce genre d'institution ne peut avoir de résultats avantageux qu'autant que l'instruction y est gratuite, comme au Conservatoire de Paris et dans les écoles des principales villes de France, et j'y ai démontré que le prix élevé de la pension qu'il faut payer pour être admis dans l'Académie royale de Londres peut en écarter à chaque instant les enfants doués des plus heureuses dispositions. J'ai porté des jugemens sévères, mais justes, sur les professeurs de cette école. Quelques-uns d'entre eux ont du talent, aussi n'est-ce point sans éloges que j'ai cité les noms de MM. Atwood, Potter, Lindley, Willman et Nicholson ; que si ces éloges n'ont point été sans restrictions, il faut se souvenir que je n'ai pu m'empêcher de comparer, sous le rapport des moyens d'instruction, l'Académie royale de Londres avec le Conservatoire de Paris.

Quant à la science du contrepoint, je me suis exprimé ainsi : « Après un examen attentif de l'état » actuel de la science musicale en Angleterre, je me » suis convaincu que cette science y est dans l'enfance. A l'exception d'un Français, nommé Jousse, » il n'existe point à Londres un seul professeur qui » ait des notions justes du contre-point, de la fugue, » ni des autres parties de l'art d'écrire. Tout leur » savoir se borne à l'accompagnement, qu'ils nomment *thourough bass*, encore n'ont-ils sur cela » que des idées fort incomplètes, et une théorie mal » faite ». J'étais fondé à dire que j'avais acquis la conviction de ce j'avançais, car je doute qu'il y ait

un seul ouvrage anglais sur ces matières que je n'ai lu, et j'affirme qu'à l'exception de celui de Morley, qui fût écrit dans le temps des écoles dont j'ai parlé, et qui n'est point applicable à la musique moderne, il n'en est *pas un seul* qui mérite la moindre estime. La doctrine y est nulle, et les exemples y sont mal écrits. A l'égard des professeurs, ceux à qui j'ai parlé ne m'ont point compris quand j'ai parlé d'art d'écrire; ils me rejettaient tous dans leur *thourough bass*. Messieurs les journalistes anglais se sont fort amusé de ma citation de M. Jousse, et ont prétendu que j'en avais fait un savant compositeur; mais ils savent bien que je ne me suis pas ainsi moqué d'un homme recommandable. M. Jousse est un musicien érudit, qui non-seulement possède les bons ouvrages qu'on a écrits sur la science musicale, qui non-seulement les a lus, mais qui même a traduit les livres de Kirnberger, d'Albrechtsberger, et les traités de haute composition, de fugue et de contre-point que M. Reicha et moi avons écrits pour l'instruction des élèves du Conservatoire de Paris. Ces traductions, je les ai vues et j'en connais le mérite : mon opinion sur M. Jousse était fondée. De quoi se mêlent les rédacteurs de l'*Harmonicon* ? Il me semble qu'en matière de science musicale, il ne peut y avoir de discussion entre nous.

Un de mes plus grands crimes aux yeux des Anglais consiste dans mon opinion sur la musique sacrée de Purcell. Je m'étais étayé de celle de M. Félix Mendelsohn, absolument semblable à la mienne; mais ce jeune virtuose, peu satisfait de se mettre mal avec les musiciens d'outremer, a cédé au désir des rédacteurs de *l'Harmonicon* en leur écrivant qu'il ne m'avait confié son opinion que dans l'intimité, et que j'avais eu tort de la divulguer. Cette manière de se défendre pourrait paraître singulière en France, mais, en Angleterre, elle est de bon aloi. Du reste, j'ai fait voir que des circonstances parti-

culières s'opposeront long-temps et peut-être toujours aux progrès de la musique d'église en Angleterre ; mes adversaires ont à peine osé toucher cette question.

La constitution de la société est une cause de mort pour la musique dramatique anglaise. On trouve à Londres un Opéra italien où se montrent de temps en temps quelques bons chanteurs étrangers ; mais, de bonne foi, cela ne peut passer pour de la musique anglaise. L'orchestre, les chœurs, tout est mauvais à ce théâtre ; et cela doit être, puisque les musiciens et les choristes n'ont d'existence (quelle existence !) que pendant quelques mois, sans aucune certitude de conserver leur emploi la saison suivante. J'ai fait voir, dans ma sixième lettre, que ces emplois se prennent et se quittent avec indifférence, parce qu'ils n'offrent point d'avantages réels, et que les directeurs ne peuvent changer de conditions, parce qu'ils n'ont eux-mêmes qu'une situation précaire, n'ayant pour public qu'une espèce de peuple nomade qui ne passe que quelques mois à Londres. Ce sont là des causes invincibles d'une éternelle enfance de l'exécution dramatique en Angleterre ; c'était en ces choses qu'il fallait essayer de me répondre ; mais les rédacteurs de l'*Harmonicon* ne voient point, ou feignent de ne pas voir, que toutes les questions relatives à l'état de la musique en Angleterre sont renfermées dans ces considérations fondamentales.

S'agit-il de l'opéra anglais ; c'est-à-dire de ce qu'on joue sous ce nom à Drury-Lane ou à Covent-Garden, c'est autre chose, ou plutôt c'est encore pis. Comme je l'ai fait voir dans ma septième lettre, la fierté aristocratique ne permet pas aux nobles ou aux riches de se rendre à ces spectacles dans de grandes loges ouvertes où ils seraient exposés à se trouver confondus avec les classes bourgeoises : partant, point d'estime pour la musique des pièces qu'on y joue. En l'état de détresse perpétuelle où sont les directeurs de ces

théâtres, ils n'ont que peu de chanteurs, peu de musiciens dans l'orchestre, et point de moyens pour indemniser les compositeurs, à moins que ceux-ci ne soient, comme M. Bishop l'a été pendant quelque temps, attachés spécialement à l'un de ces théâtres par des appointemens fixes. Le musicien ne tire donc en général d'autre prix de son ouvrage que le produit de la vente de quelques airs. Pour lui, il n'y a point de plaisir dans le travail, car sa musique est mal exécutée; point d'honneur, car les hautes classes dédaignent les théâtres pour lesquels il écrit, et les hautes classes donnent le ton; enfin, point de profit, car ses ouvrages ne sont point payés. Que s'il voulait s'adonner au style instrumental, ce serait encore pis, car il ne trouverait pas un marchand de musique qui voulut faire graver une œuvre de quatuors ou de quintetti, encore moins une symphonie. Dans de pareils circonstances, n'est-il pas évident, comme je l'ai dit, qu'il est à peu près impossible qu'il s'élève en Angleterre un compositeur qu'on puisse comparer aux grands maîtres de l'Italie, de la France ou de l'Allemagne? Mais, encore une fois, les rédacteurs de *l'Harmonicon* se gardent bien de me répondre sur ces choses : ils sentent, malgré leurs préventions, que j'ai mis le doigt dans la plaie.

Je viens de parler de M. Bishop : je lui dois une réparation. Sur la foi de quelques Anglais, qui m'ont fait entendre de la musique de *Jean de Paris* sous son nom, j'ai dit qu'il s'était approprié une partie de l'ouvrage de Boieldieu : dans une lettre adressée aux rédacteurs de *l'Harmonicon*, M. Bishop vient de démentir ce fait; je le crois sur parole. M. Bishop ajoute que ce ne fut point l'inhabilité des musiciens anglais (celle-là, je la connais et sais à quoi m'en tenir) qui l'engagea à retrancher les morceaux principaux de la partition de Boieldieu, lorsqu'il l'arrangea, mais l'ignorance et le mauvais goût du public à

cette époque (1814) (1). M. Bishop ne pouvait rien dire qui vînt plus à l'appui de mon opinion, quoiqu'il répète aussi que j'ai été mal informé sur la musique de l'Angleterre. Il m'est revenu qu'il tenait un autre langage, l'été dernier, à Boulogne et à Paris, et qu'il a dit à plusieurs personnes, dignes de foi, que j'avais raison sur tous les points.

En considérant l'influence des mœurs aristocratiques sur les arts et particulièrement sur la musique, dans ma huitième Lettre, j'ai démontré que ces mœurs sont destructives de toute élévation d'ame et de toute émulation parmi les artistes, et, par là, j'ai achevé de rendre palpables les causes de l'état d'enfance éternelle auquel est voué l'art musical en Angleterre. Mes adversaires auront beau se débattre, ils ne pourront faire que toutes ces causes n'existent encore dans cinquante ans, à moins de quelque révolution, qu'il est impossible de prévoir, et la musique continuera d'en subir les conséquences.

Telle est la question dont les journalistes anglais s'écartent à dessein, et que j'ai cru devoir rétablir pour mettre fin à une discussion fastidieuse.

FÉTIS.

(1) It wass not the unskilfulness of english musicians which induced me to retrench any part of that opera; but the state of the public taste for music at the time it was produced: which, though it has, I hope, progressively improved, was not then sufficiently cultivated to render otherwise than extremely hazardous the production of an opera, without the retrenchment of such of it as were not likely to be properly appreciated, from their not being understood.

VARIÉTÉS.

PHÉNOMÈNE EXTRAORDINAIRE DE MÉMOIRE MUSICALE.

Nous avons reçu la lettre suivante, qui nous a semblé contenir un fait digne d'exciter l'étonnement et l'intérêt des lecteurs de la *Revue Musicale;* nous la donnons textuellement, en affirmant que, bien qu'anonyme, nous connaissons la personne qui l'a écrite, et que nous sommes certains de sa véracité.

Paris, le 1er janvier 1830.

Monsieur le Rédacteur,

Votre journal étant spécialement destiné à donner connaissance aux amateurs de musique, des ouvrages, des talens et des anecdotes qui peuvent les intéresser et piquer leur curiosité, je crois devoir vous faire part d'un fait qui me semble sans exemple dans les fastes de la musique, et qui prouve une mémoire musicale bien extraordinaire.

Il existait, il y a quelques années, dans une petite ville de l'est de la France, où je demeurais habituellement, une jeune personne appartenant à une famille honnête, mais peu fortunée; elle n'avait pu recevoir des leçons de maîtres capables de développer les dispositions étonnantes qu'elle montrait dès l'âge le plus tendre. Cependant, avec le seul secours de sa mère, assez bonne musicienne, d'un organiste du pays, et, plus que tout cela, avec son aptitude singulière et son désir d'apprendre, elle était parvenue, en fort peu de temps, à jouer du piano d'une

manière surprenante. Lectrice parfaite, ayant une exécution brillante et nette, une précision qu'aurait enviée plus d'un artiste en renom, les morceaux les plus difficiles semblaient un jeu pour elle; il ne lui manquait que ce goût, cette expression, cette manière de dire, de phraser, ce style enfin qui ne peut guère s'acquérir et se développer, quand bien même son principe existerait, qu'après avoir beaucoup entendu les grands maîtres et fait beaucoup de musique. Du reste, je doute qu'on trouve facilement une réunion d'aussi grandes qualités, surtout dans une position semblable. Celle qui m'a paru la plus étonnante, et qui fait principalement le sujet de ma lettre, c'est la mémoire; car notre jolie musicienne, après avoir exécuté, à première vue, les morceaux les plus difficiles de Field, Hertz, Czerny, Pixis, Moschelès, etc., etc., les avoir revu une fois, peut les redire sans le secours de la musique et sans manquer une note. Ceci n'est pas sans exemple; j'ai connu plus d'une personne capable d'en faire autant. Mais voici un autre fait que je crois beaucoup plus rare:

Je venais de rapporter de Paris plusieurs opéras de Rossini, arrangés par Bochsa, pour piano, harpe, violon et basse; nous avions exécuté, après l'avoir vu une ou deux fois pour l'ensemble, *le Barbier*, dans une soirée musicale. Trouvé charmant et faisant beaucoup d'effet, nous avions formé le projet de le redire le lendemain matin pour nous.

Réunis pour exécuter ce projet, quel ne fut pas notre désappointement en nous apercevant que la partie de piano, la plus importante, ne se trouvait pas.

Toutes nos recherches dans la salle du concert, chez quelques personnes qui avaient fait partie de la soirée de la veille ayant été vaines, nous allions choisir d'autre musique, lorsque Mlle L....., avec sa modestie ordinaire, offrit d'un air simple d'essayer

de se rappeler, ou à peu près, les principaux motifs du *Barbier*. J'avoue que, malgré la connaissance parfaite que j'avais de la grande mémoire de notre jeune musicienne, je croyais l'essai un peu téméraire.

Elle se plaça au piano, et levant ses beaux yeux au ciel, comme pour y chercher ses souvenirs et ses inspirations, elle exécuta avec la harpe dont la partie est concertante, le violon et la basse, qui ne sont que d'accompagnement, mais d'ensemble, tout l'opéra, à partir du premier jusqu'au dernier morceau, avec les introductions, les récitatifs, etc., le tout avec un aplomb, une expression, une verve étonnante et beaucoup mieux certainement que la veille.

Je laisse à juger par les personnes qui connaissent la contexture d'un opéra de Rossini, les mouvemens si variés, si inattendus, les modulations, les transitions qui s'éloignent si souvent des formes usitées et des règles établies ; je laisse à juger, dis-je, de toute la difficulté de ce tour de force, de ce prodige en fait de mémoire musicale !

J'atteste que ce fait est exact, nombre de témoins peuvent, ainsi que moi, le proclamer comme certain. Si vous le croyez de nature à mériter d'être lu par vos abonnés à la *Revue Musicale*, qui remplit si bien son titre, veuillez l'y insérer et recevoir, Monsieur, l'assurance des sentimens d'estime, avec lesquels je suis votre très-humble serviteur.

Un de vos Abonnés.

BIOGRAPHIE.

BLONDEL ou BLONDIAUX DE NESLE, trouvère, dont il nous reste seize chansons notées dans les di-

vers manuscrits de la Bibliothèque du Roi, notamment dans ceux cotés 55 et 66 (fonds de Cangé). Ginguené, qui a donné une notice sur ce musicien-poète dans la continuation de l'*Histoire littéraire de la France*, par les bénédictins (tom. XV, pag. 127), pense que c'est le même qui tira de sa prison Richard Cœur-de-Lion. Tout ce qu'on sait de sa personne, c'est qu'il était né dans la petite ville de Nesle, en Picardie. L'époque où il vit le jour doit être vraisemblablement fixée vers 1160, car il était encore jeune quand il passa en Angleterre pour s'attacher à Richard qui monta sur le trône en 1189. Tout le monde connaît le dévouement du troubadour pour son maître. Sedaine, qui en a fait le sujet d'un opéra devenu célèbre par la musique de Grétry, a suivi le récit d'une ancienne chronique rapportée par Fauchet (des *Poètes français*, lib. 1). Je ne puis résister au désir d'en rapporter un fragment qui me paraît intéressant par sa naïveté : « Quand le Roy
» Richard eu esté fait prisonier, Blondel pensa que
» ne voyant son seigneur, il lui en estoit pis, et en
» avoit sa vie à plus graut mésaise; et s'y estoit bien
» nouvelles que il estoit party d'outremer, mais nus
» ne sçavoit en quel pays il estoit arrivé, et pour ce
» Blondel chercha maintes contrées, sçavoir se il en
» pourroit ouyr nouvelles. Sy advint aprez plusieurs
» jours passez. Il arriva d'adventure en une vile
» assez prez du chastel; et l'hoste lui dit qu'il estoit
» au duc d'Autriche. Puis demanda se il y avoit nus
» prisoniers, car tousiours en enquerait secrète-
» ment où qu'il allast : et son hoste lui dist que il y
» avoit prisonnier, mais il ne savoit qui il estoit;
» fors que il y avoit esté bien plus d'un an. Quand
» Blondel entendist cecy, il fist tant que il s'accointa
» d'aucuns de ceux du chastel, comme ménestrels
» s'accointent légèrement, mais il ne pust voir le
» Roy, ne savoir sy c'estoit il. Sy vint un jour en
» droit d'une fenestre de la tour où estoit le Roy

» Richard prisonier, et commença à chanter une
» chanson en françois ; que le Roy Richard et Blon-
» del avoient une fois faicte ensemble. Quant le Roy
» Richard entendist la chanson, il cogneut que
» c'estoit Blondel ; et quant Blondel ot dicte la moi-
» tié de la chanson, le Roy Richard se prist à
» dire l'autre moitié et l'acheva. Et ainsy sceut Blon-
» del que c'estoit le Roy son maistre. Sy s'en retourna
» en Angleterre, et aux barons du pays conta l'ad-
» venture ». Blondel fut contemporain du chatelain
de Coucy, et l'on peut ranger ses chansons parmi les
plus anciennes de la langue française. Laborde en
c vingt-six.

Bottrigari (Hercule), chevalier de la milice dorée
du pape, naquit à Bologne, au mois d'août 1531,
d'une famille noble et ancienne de cette ville. Il re-
çut une brillante éducation, et cultiva les lettres et
les sciences avec succès ; il était surtout bon musi-
cien, grand partisan d'Aristoxène, et ses travaux
eurent principalement pour objet la musique des
anciens : il mourut dans son palais de St.-Albert, le
30 septembre 1612. On frappa une médaille en son
honneur, représentant d'un côté son buste, orné du
collier de St.-Jean-de-Latran, avec ces mots : *Her-
cules-Buttriganus sacr. later. an. mil. aur.* Au re-
vers, on voit une sphère, un instrument de musique,
une équerre, un compas, une palette, et cet exer-
gue : *Nec has quesivisse satis.* Ses ouvrages imprimés,
sur la musique, sont 1°. *Il Desiderio, ovvero de'
concerti di varii stromenti musicali, dialogo di mu-
sica.* Bologne, 1590, in-4°. *per il Bellagamba.*
Cette édition, qui a été inconnue aux bibliographes,
existait, chargée de notes de la main de Bottrigari,
dans la bibliothéque du père Martini à Bologne. Les
exemplaires qui portent la date de Venise 1594, Bo-
logne 1599, Milan 1601, in-4°., sont de la seconde

édition ; on n'a fait que changer le frontispice. Celui de Venise porte le titre : *Il desiderio, owero de' concerti di varii stromenti musicali, dialogo, nel quale anco si ragiona della participazione di essi stromenti, e di molte altre cose pertenenti alla musica, da alemanno Benelli.* Ce nom d'*Alemanno Benelli* est l'anagrame de *Annibale Melone*, élève et ami de Bottrigari ; il est l'un des interlocuteurs du dialogue, et *Gratioso Desiderio*, autre ami de Bottrigari, est le second. Dans les exemplaires de Bologne et de Milan, on a rétabli le nom de Bottrigari au frontispice. II. *Il patrizio, overo de' tetracordi armonici di Aristosseno, parere e vera dimostrazione.* Bologne, 1593, in-4°. Dans cet ouvrage, Bottrigari discute les principes avancés par François Patrizioni, sur les tetracordes des Grecs, dans son livre intitulé : *Della poetica, Deca istoriale, deca disputata*, Ferrare, 1586, in 4° : de là le nom qu'il donne à son ouvrage. III. *Il melone, discorso armonico, ed il melone secondo, considerazioni musicali del medesimo sopra un discorso di M. Gandolfo Sigonio intorno a' madrigali ed a' libri dell' antica musica ridotta alla moderna prattica, di D. Nicola Vincentino, e nel fine esso discorso del Sigonio.* Ferrare, 1602, in-4°. Annibal Melone avait écrit une lettre à Bottrigari sur ce sujet : *Se le canzoni musicali moderne communemente dette madrigali, o motetti, si possono ragionevolmente nominare di uno de' tre puri e simplici generi armonici, e quali debbono essere le veramente tali.* C'est pour répondre à cette lettre que Bottrigari a composé la première partie du *Melone*. M. Prud'homme a cru qu'il s'agissait d'un melon (voy. Dict. hist. univ.) ; indépendemment de ces ouvrages imprimés, il a laissé les suivans en manuscrit : 1°. *I cinque libri di musica di Anit. Maul. Sever. Boethio, tradotti in parlare italiano* 1597 (voy. Martini, stor. della mus., tom. 1, p. 450), 2°. *Il Trimerone de' Fondamenti armonici*

1599 (voy. Mart. ibid, tom. 1, p. 451); 3°. une traduction du traité de la musique mondaine de Macrobe; 4°. une traduction du Traité de Musique de Cassiodore. Tous ces ouvrages existent dans la bibliothèque de l'Institut de Bologne; 5°. enfin, le père Martini possédait un exemplaire de la traduction d'Aristoxène et de Ptolémée par Gogaain, chargé de corrections de la main de Bottrigari, et accompagné d'une traduction italienne dont il était l'auteur. On croit que cet exemplaire a passé depuis dans la bibliothèque du père Maffei, qui a succédé au père Martini.

NOUVELLES DE PARIS.

Don Giovanni est décidément la pièce en faveur au Théâtre-Italien. La dernière représentation avait attiré une foule immense, et le succès a été complet. Mmes Sontag et Malibran ont prêté à cette belle composition le charme d'une exécution parfaite. Un enrouement subit n'ayant point permis à Garcia d'achever son rôle; Zucchelli l'a remplacé avec autant de complaisance que de talent. Il a été fort applaudi.

— C'est, dit-on, le 20 de ce mois que doit avoir lieu la dernière représentation de Mlle Sontag; nous ne pouvons que regretter vivement le départ de cette grande cantatrice dont les progrès tiennent du prodige, et qui ne sera peut-être jamais remplacée.

— La reprise de l'opéra de *Clari* est ajournée à jeudi, 14 de ce mois.

— Les répétitions de *Zerline*, opéra nouveau de MM. Scribe et Auber, se poursuivent avec activité; la première représentation de cet ouvrage aura lieu probablement le 16 de ce mois.

— Dimanche 10 janvier 1830, à deux heures, il

y aura, dans la grande salle des Menus-Plaisirs, un grand Concert vocal et instrumental donné par M. Hiller. En voici le programme :

PREMIERE PARTIE.

1°. Ouverture de *la Tempête*, drame de Shakspeare, composée par F. Hiller.

Personnages principaux dans *la Tempête :*
Ariel, esprit aérien ; Caliban, sauvage monstrueux ; Ferdinand, Miranda, amans ; Antoine, Sébastien, traîtres.

2°. Solo de violoncelle, exécuté par M. Franchomme.
3°. Air chanté par Mlle Leroux.
4°. Allegro de concerto, pour piano, avec orchestre, composé et exécuté par M. F. Hiller.
5°. Prière des lévites, chœur de *Moïse*, de M. de Chateaubriand, composée par M. F. Hiller.
6°. Solo de hautbois, de M. Brod.

DEUXIÈME PARTIE.

1°. Symphonie à grand orchestre, composée par M. F. Hiller.
2°. Solon de violon, par M. de Bériot.
3°. Duo chanté par M. Domange et Mlle Leroux.

L'orchestre sera dirigé par M. Habeneck.

On trouve des billets chez MM. Pleyel, boulevart Montmartre ; M. Schlesinger, rue de Richelieu ; M. Lemoine, rue de l'Échelle, et chez M. Réty, à l'École royale de Musique.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Le Nécessaire du Violoniste, ou *la Lutherie du Violon dévoilée aux amateurs*, *et l'instrument considéré sous le rapport de son étude*; ouvrage enrichi de tableaux des luthiers de toutes les écoles, avec le tarif du prix des violons, de fragmens de musique et d'exercices-études analysés dans l'intérêt de l'art; terminé par une biographie des violonistes et des compositeurs les plus célèbres, dédié à Onslow, par J. Dabedeilhe.

Voici un ouvrage nouveau, dont le prospectus se distribue, et dont l'impression est commencée. Si l'auteur a bien rempli son cadre, il aura rendu un véritable service à l'art musical, et surtout aux amateurs. Nous ne connaissons pas M. Dabedeilhe, mais, d'après quelques remarques dont il a rempli le préambule de son prospectus, et surtout d'après son plan, nous croyons apercevoir qu'il a au moins compris ce qu'il y avait à faire pour remplir une lacune de la littérature musicale. « Rien n'égale, dit-il, » l'embarras de la plupart des amateurs, quand il » s'agit de prononcer sur le mérite et la valeur d'un » instrument. En général, les musiciens manquent » de données fixes et de principes certains, qui ne » peuvent être que le fruit d'une étude particulière, » ainsi que d'expériences et de comparaisons souvent » répétées. Peu de personnes ont été à portée de les » faire, et jusqu'ici on ne les a pas communiquées » au public. Parcourez toutes les bibliothèques, » fouillez dans toutes les encyclopédies, vous trouverez à peine quelques indications succinctes, et » souvent autant d'erreurs que de lignes. L'auteur

» a donc voulu être utile aux amateurs, et les soustraire à la fraude mercantile, ainsi qu'aux préjugés dont elle fait son profit. Il leur offre le résultat de ses études de trente années et des observations qu'il a recueillies dans ses nombreux voyages, de ses recherches chez les luthiers et de ses rapports avec nombre d'artistes et d'amateurs. De toutes les comparaisons qu'il a pu faire entre tous les violons de toutes les écoles, il a déduit des règles, d'après lesquelles il a pu dresser un tableau de la valeur des violons depuis Charles IX jusqu'à nos jours, ainsi que d'autres tableaux non moins précieux sur la lutherie italienne, allemande, française, etc. L'amateur, à l'aide de cet ouvrage, ne sera plus la dupe du charlatanisme, et l'auteur a eu raison de prendre pour second titre de son livre : *La Lutherie du violon dévoilée*. Il *considère* ensuite, *sous le rapport de son étude*, l'instrument qui a fait la passion de toute sa vie ; il se garde bien de faire une méthode *ex-professo*, ce qui a déjà été exécuté avec tant de perfection par le Conservatoire de Musique ; mais il donne des avis, des indications qu'il puise dans sa propre expérience ; il suit l'amateur dans sa chambre, où il tâche de l'affranchir du travail trop répété des gammes ; il l'écoute dans la musique de salon et lui indique les nuances si fines et si variées dans la manière d'accompagner, sur laquelle sa longue pratique appelle l'attention des bons juges. Il entre dans les plus grands détails sur l'exécution du *quatuor-quintetto*, expression approuvée par Onslow, et qui sera comprise de tous les musiciens.

» Enfin, l'auteur termine son ouvrage par une comparaison entre les divers orchestres, et pour complément, il y ajoute une *Biographie* courte, et pourtant instructive, *des artistes et des compositeurs les plus célèbres* dans la musique du violon. »

Il est fâcheux que M. Cartier n'ait pas eu le courage

de courir, comme M. Dabedeilhe, les risques de la publication de son *Histoire du Violon*; les violonistes n'auraient plus eu rien à désirer pour leur instruction.

Voici comme M. Dabedeilhe a disposé son ouvrage :

PREMIÈRE PARTIE.

Lutherie du violon.

Un mot sur l'origine du violon. — Fabrication. — Des épaisseurs. — Du diapason et des proportions de toutes les parties. — De la table d'harmonie. — De la barre d'harmonie. — Des éclisses. — De la touche. — De la volute. — Du manche des anciens. — Des chevilles aux tasseaux. — Des diamans. — Des ouïes. — Du vernis. — De la corde à boyau. — De la corde filée harmonique. — De l'archet. — Du poids et de la longueur de l'archet. — De la courbure de la baguette. — Le célèbre Tourte. — Archet Lupot. — Petit-Brésil. — Des crins. — De la colophane. Recette de Tartini. — Stradivare et Joseph Guarnerius, les princes de la lutherie. — De la quantité des violons attribués à Stradivare. — De J.-B. Guadagnini. — *Tableau* n° 1 *des classiques italiens.* — Du violon détablé. — De la fraude et de ce que l'on appelle l'estomac du violon. — Du violon de Paris, pris pour violon italien. — Du cachet de vétusté dans les instrumens neufs. — Des notes bouchées et des notes ouvertes. — Du non-velours des violons français. — Du violon dédiapasonné, du nom de Maggini. — Dissertation sur les luthiers des diverses écoles comparées. — Du violon de M. Savart. — Conclusion.

DEUXIÈME PARTIE.

De l'achat et de la conservation du violon.

De la manière et des règles pour bien acheter. — Comment on doit essayer un violon. — *Tableau* n° 2

de plusieurs fragmens et passages des quatuors et quintettos de Mozart, Haydn, Beethoven et Onslow. — Des quintes de ces compositeurs. — Des seconds violons de Mozart et d'Haydn. — Des séances du quatuor-quintetto chez Baillot, et de la position des exécutans. — Nécessité de se convenir dans l'exécution du quatuor-quintetto. — Du violoniste qui en remplace un autre dans cette musique. — Trois heures de quatuor. — De l'heure des réunions, *heure militaire*. — Des préludes. — Du mouvement de chaque exécutant. — De l'habit du quatuor-quintetto. — De l'analogie du quatuor avec les études des classiques. — D'un nouveau quintetto instrumental, imaginé et proposé par l'auteur. — Idée de l'auteur sur l'accompagnement. — De l'avenir de la musique de salon ou de pupitre.

SIXIÈME PARTIE.

Des orchestres, etc.

Du concours des violons aux théâtres non-royaux de Paris. — Des orchestres de Paris comparés. — De l'orchestre du Théâtre-Français. — Des orchestres de la province. — Des élèves et des statuts du Conservatoire. — Du concert d'amateurs au Château-d'Eau. — De Rossini, etc.

Biographie des violonistes et des compositeurs les plus remarquables.

Tableau n° 3 : De la chronologie des luthiers anciens et modernes.

Un fort volume in-8°, papier vélin (*sous presse*). Prix, 8 fr. pour les souscripteurs.

Ce prix sera porté à 10 francs aussitôt après la publication.

On souscrit chez les principaux libraires et marchands de musique.

IMPRIMERIE DE CH. DEZAUCHE,
Faub. Montmartre, N°. 4.

VARIÉTÉS.

DE LA GUERRE DES DILETTANTI,

Ou *De la Révolution operée par M. Rossini dans l'opéra français, et des rapports qui existent entre la Musique, la Littérature et les Arts.*

Par M. Joseph d'Ortigue (1).

(IIe Article.)

Dans mon premier article sur la brochure de M. d'Ortigue, j'ai fait une part à la critique que l'auteur aura sans doute trouvée trop large ; il me reste, dans celui-ci, à examiner les parties de l'ouvrage qui méritent des éloges : c'est une tâche que je remplirai avec plus de plaisir.

L'ennui, maladie qui s'aggrave par les remèdes qu'on y applique, et qui dévore les oisifs du beau monde, l'ennui, dis-je, a plus besoin de distraction que de plaisir ; car il n'y a guère de plaisirs à l'usage de ceux qu'il assiége. S'amuser est tout ce que désirent ceux qui, par la satiété, ont perdu la faculté de jouir ; de là vient que les qualités d'un esprit sémillant plaisent en général plus que celles du génie. C'est ce que M. d'Ortigue a fort bien compris, et c'est dans cette disposition des membres de la haute société qu'il a reconnu le secret des succès de Rossini. Mais il ne faut pas s'y tromper ; l'instinct plein de finesse et d'observation du musicien de Pésaro lui avait, dès long-

(1) Paris, au Palais-Royal, 1829. Brochure in-8°.

temps, fait faire les mêmes remarques. Rossini voulait des succès; il ne se jeta point en aveugle dans la route qui devait l'y conduire; il la choisit avec réflexion.

Partant du principe que les hommes sentent, dans l'état de civilisation complète, plus le besoin d'être amusés que d'être intéressés, M. d'Ortigue fait à ce sujet les réflexions suivantes, qui sont pleines de justesse :

« Je ferai observer que tous les auteurs, à quel-
» que genre qu'ils aient appartenu, qui ont mis
» dans leurs ouvrages ce qu'on appelle de la *mélan-*
» *colie*, ont été appréciés beaucoup plus tard que
» ceux qui ont été privés de cette qualité. C'est
» que la mélancolie, qui n'est point un ridicule du
» cœur, mais ce sentiment profond, qui naît dans
» l'homme de l'ardent désir d'un bien infini, dont
» la faiblesse de sa nature lui refuse la possession, en
» ne lui laissant que la faculté de la rêver, ce sen-
» timent ne s'allie guère aux qualités superficielles
» et brillantes qui d'abord captivent, etc. » M. d'Ortigue se hâte de dire que Rossini ne lui paraît pas dépourvu de cette mélancolie, et qu'on en trouve de belles inspirations dans *Otello* et dans *Moïse*. *Guillaume Tell* renferme aussi beaucoup de traits de mélodie et d'harmonie mélancoliques : nul doute que cette faculté musicale ne fasse partie du génie de ce maître; mais on ne peut nier que sa musique est en général plus amusante que touchante. Il me semble qu'il y a, sous ce rapport, beaucoup d'analogie entre la manière du célèbre musicien et celle du spirituel M. Scribe. Tous deux semblent redouter de s'appesantir sur une situation intéressante, moins désireux d'émouvoir fortement que d'éviter l'ennui. De là vient sans doute qu'à de beaux mouvemens pathétiques, Rossini a souvent fait succéder des rhythmes légers, dont l'effet nécessaire était de détruire les impressions qu'il venait de faire naître. Que voulait-il

par cette sorte de contradiction ! produire un effet, n'importe lequel, pourvu qu'il fût de nature à réveiller l'attention. De là vient qu'on a écrit et dit souvent qu'il n'est pas dramatique, ce qui est une grande injustice ; on aurait dû dire seulement qu'il ne l'est pas aussi souvent qu'il pourrait l'être, s'il le voulait, ou plutôt s'il l'eût voulu, car il est évident que son séjour prolongé parmi les Français a changé ses idées sur le caractère de la musique théâtrale.

Comme un corollaire du passage que je viens de rapporter, M. d'Ortigue écrit le suivant : « Plus on » est profond dans la pensée, et moins on fait d'im» pression au théâtre, surtout dans ce moment-ci. » Il faut voir et entendre Voltaire et Rossini ; il » faut lire Racine et Mozart. Les opéras même de » Rossini, réduits avec accompagnement de piano, » perdent infiniment ; et si Rossini est l'homme des » concerts beaucoup plus que tout autre compositeur, » c'est que l'imagination déjà éblouie par les prestiges » de la représentation, aime à se les retracer, et jamais » la puissance du souvenir n'a été plus grande qu'en » musique. » Il me semble que M. d'Ortigue conclut ici un peu trop du particulier au général, et qu'il s'est laissé dominer dans sa pensée par les regrets que lui cause le peu d'effets de quelques chefs-d'œuvre, objets de son admiration sincère. Il ne faut pas oublier que ces chefs-d'œuvre ont eu leur temps de vogue, et que s'ils n'excitent plus les mêmes transports d'admiration qu'autrefois, il en faut moins attribuer la cause à la profondeur des idées qui y règne, qu'au besoin de nouveauté qui se fait sentir à certaines époques de l'histoire de la musique ; ce besoin satisfait, on voit souvent le public revenir avec enthousiasme aux beautés classiques qu'il avait dédaignées. Mille circonstances peuvent d'ailleurs donner à des compositions légères un avantage momentané sur des productions plus graves. L'absence d'un bon chanteur, une exécution négligée, que sais-je ?

Mais vienne le moment favorable, ces beautés de tous les temps, ces beautés réelles, qu'on ne pourrait nier sans mettre en doute l'existence de l'art et sans lui porter atteinte, triomphent des préjugés, et reprennent dans l'opinion la place qui leur est due. Il est inutile, dangereux même, de chercher à lutter contre le torrent de cette opinion, lorsqu'elle est faussée; loin de remettre en honneur de belles compositions par des efforts maladroits, on ne ferait que leur nuire; c'est alors, comme le dit M. d'Ortigue, qu'il faut lire Mozart plutôt que le voir et l'entendre; mais si l'éclectisme parvient à s'introduire parmi les spectateurs, si leur goût n'est plus exclusif et prévenu, allez entendre Mozart de nouveau, et vous verrez que tout sera changé. Je ne veux d'autre preuve de ceci que le succès prodigieux que vient d'obtenir *Don Juan*. En résumé, la profondeur des idées est quelquefois un obstacle à la facilité de conception, mais je ne crois pas qu'elle s'oppose absolument aux succès populaires.

Je trouve dans la brochure de M. d'Ortigue un paragraphe qui mérite d'être examiné: « Je ne ferai » pas un reproche aux contemporains de Rossini de » l'avoir trop loué : ce serait méconnaître les hommes » et la puissance qu'exerce sur eux toute supériorité. » Mais ce qui me surprend, c'est que des savans » n'aient mis presque aucune restriction à leurs élo- » ges, et que leur préocupation pour l'homme les » ait aveuglés sur les vices de l'école qu'il a créée. » M. Castil-Blaze, en qui d'abord il faut reconnaître » beaucoup de goût et de savoir, a été bien sévère » envers Grétry et bien indulgent envers Rossini. Et » cependant Grétry, avec ses défauts, avait su fa- » voriser l'heureuse révolution qui se préparait de » son temps dans la musique de théâtre; tandis que » Rossini, malgré ses qualités, ne pouvait qu'en » amener la décadence; résultat que M. Castil-Blaze » avait prévu sans doute, mais sur lequel il veut

» fermer les yeux, en faveur de l'idole. Et puis
» M. Castil-Blaze a traduit les opéras de Rossini ; il y
» a bien quelque peu de diplomatie dans son fait. »

Il est vraisemblable que le passage qu'on vient de lire est écrit depuis long-temps, car si M. Castil-Blaze a traité d'abord Rossini avec trop d'*indulgence*, tout le monde sait qu'il s'est beaucoup amendé, et qu'il lui a fait dûrement expier les éloges qu'il lui donnait autrefois. Je ne puis croire à la réalité du motif allégué par M. d'Ortigue pour la prédilection que M. Castil-Blaze a montrée pour la musique de l'auteur d'*Otello* : s'il était véritable, il faudrait donc supposer aussi qu'il n'a changé de langage que lorsqu'il n'y eût plus de traductions à faire, ou lorsque celles-ci ne rapportèrent plus rien ; enfin il faudrait croire qu'il n'a fini par adoucir l'amertume de ses sarcasmes contre Grétry, que parce qu'il a publié le *Grétry des Concerts*. Tout cela serait indigne d'un homme d'honneur ; on doit donc se persuader que si M. Castil-Blaze change de langage, ce n'est point pour un misérable intérêt mercantile, mais parce qu'il change aussi d'opinion. Je suis charmé de trouver cette occasion de prendre la défense du spirituel critique du *Journal des Débats*.

Le point sur lequel M. d'Ortigue revient le plus souvent, et qui paraît lui tenir le plus au cœur, est le défaut de science que les musiciens reprochent à la musique de Rossini : il regrette vivement que celui qui a été doué par la nature de qualités précieuses, n'ait pas respecté les règles plus qu'il ne l'a fait. La manière dont il s'exprime à cet égard est remarquable par son élégance : on peut en juger par ce morceau.

« . . . . Figurons-nous pour un moment ce même
» homme, avec tout l'avantage de la science, avec
» sa belle, sa riche imagination, avec tout ce qu'il a,
» d'une part, pour enchanter le public, et, de

» l'autre, tout ce qui lui manque pour satisfaire les
» connaisseurs, ne prenant du siècle que ce que
» nous aimons à penser que Mozart en aurait pris
» lui-même, toutefois avec cette indépendance que
» les règles, telles que nous venons de les définir, n'ont
» jamais ravie au vrai talent; avec cette vigueur,
» cette énergie qui naît de l'obstacle, et se servant
» de tout l'ascendant de son génie et de l'autorité de
» son nom, pour lutter contre la science qui s'érige
» en système. En suivant une telle marche, n'en
» doutons pas, il eut trouvé dans la solidité de sa
» réputation ce que ne pourra lui assurer sa brillante
» rapidité.

» Voyez ce géant de l'Allemagne, dont les impro-
» visations, nous dit-on, ont surpassé les composi-
» tions de toute la distance qui sépare le travail de
» l'inspiration; cet étonnant Béethoven, ce compo-
» siteur toujours nouveau et pourtant toujours le
» même, capricieux, bizarre parfois, de peur de se
» répéter ou de ressembler aux autres; savant, et
» quand il ne le serait pas, trouvant dans les res-
» sources de son génie comme un supplément à ce
» qui pourrait lui manquer; qui devine, crée les rè-
» gles, ces règles dont il se joue sans jamais les bri-
» ser, et dont rien n'épuise la fécondité, n'arrête
» l'impétuosité ni la fougue. C'est un fleuve qui
» gronde dans les bornes qui le retiennent. Quel-
» quefois, il transporte notre imagination dans un
» monde de chimères, et là, comme Klopstock, il la
» plonge dans des rêveries sublimes. Cet homme ex-
» traordinaire dans la symphonie, est allé plus loin,
» peut-être, que Haydn et Mozart, parce que, après
» tout, il est naturel que, lorsqu'il ne s'écarte pas
» des routes qui lui sont tracées, l'esprit humain
» avance. »

Je partage avec M. d'Ortigue son respect pour la science, ou, comme il dit, pour les règles; mais je

lui ferai observer que ce n'est pas seulement parce qu'il en résulte une gêne dans la production que certains compositeurs n'en font point usage ; il est un autre motif pour lequel on trouve rarement cette science jointe au génie ; c'est la rareté de cette faculté qui rend la science facile et qui en fait comprendre l'utilité. On croit communément que le savoir musical doit devenir le partage de quiconque a la patience de l'acquérir ; mais c'est une erreur : il faut posséder le génie du savoir pour acquérir le savoir du génie, et cela est fort rare. Je puis affirmer que, depuis vingt-cinq ans, je n'ai pas trouvé dix personnes qui fussent pourvues de cette faculté, parmi celles qui ont pris de moi des leçons d'harmonie, de fugue ou de contrepoint. On comprend bien que je veux parler ici de cette science facile qui se joue des difficultés, et qui cesse d'être un travail pour l'esprit. Rossini donc, nonosbtant la facilité de son génie, son admirable intelligence musicale, et la promptitude de ses aperçus, a pu n'être point disposé à bien saisir l'essence de l'art d'écrire, et n'en point comprendre l'utilité. On ne ferait pas une longue liste des compositeurs qui ont réuni la faculté d'invention à l'érudition des formes ; car il est rare de trouver le génie, peut-être plus rare de rencontrer le véritable savoir, et surtout beaucoup plus rare de voir ces deux qualités réunies. Les musiciens qui ont fait à l'auteur du *Barbier* le reproche d'avoir méprisé les règles, lui ont donc fait un reproche injuste : il ne les a point connues Il n'en est pas de même des convenances dramatiques et des règles du goût ; celles-là, il ne les a quelquefois enfreintes que par sa volonté, et par la connaissance qu'il a des penchans du public. On a vu dans ces derniers temps qu'il a réformé ses idées à ce sujet.

De tout ce que j'ai rapporté dans cet article et dans le précédent, il résulte que M. d'Ortigue n'est pas Rossiniste, quoiqu'on ne puisse pas dire qu'il

méconnaisse le génie du maître de Pesaro. Les rapprochemens qu'il a faits entre cet homme extraordinaire et Voltaire; la sagacité avec laquelle il démontre l'analogie des révolutions opérées par le poète et par le musicien, l'un en littérature, l'autre en musique, et la similitude des circonstances dans lesquelles ils se sont trouvés dès leur entrée dans la carrière; l'heureux tour de sa pensée et le choix élégant de ses phrases; tout cela, dis-je, est la partie brillante de la brochure nouvelle, dont le titre seul ne m'a pas semblé justifié; car je n'y ai point vu de guerre entre les *dilettanti*, à moins que M. d'Ortigue n'ait voulu parler de celle qu'il leur déclare. Ce n'est point un mal de n'être pas Rossiniste, c'est à dire, d'avoir des préférences pour d'autre musique que la sienne, pourvu qu'on ne cède, dans ces préférences, qu'à la sensation qu'on reçoit des compositions, et qu'on ne devienne pas le champion d'un parti, envers et contre tous, *per fas et nefas* : en cela, il faut rendre aussi justice à M. d'Ortigue, sa bonne foi se montre d'un bout à l'autre de sa brochure. On ne peut lui reprocher que de l'inadvertance dans les contradictions que j'ai fait remarquer en mon premier article; il se trompe quelquefois, il a des préjugés, mais on n'aperçoit point dans son écrit un parti pris hostilement. Il écrit avec conviction, et s'il parle de la perte de la musique, c'est avec l'expression d'un cœur navré. Heureusement, le mal n'est pas aussi grand qu'il l'imagine : Rossini n'a pas montré grand respect pour les règles anciennes, mais il a créé des moyens harmoniques, des effets d'instrumentation et de sonorité, des formes rhythmiques; enfin, sous de certains rapports, il a étendu le domaine de l'art; qu'en résultera-t-il? que les règles, fondées sur la raison et le goût, ne périront pas; et que de nouvelles richesses seront ajoutées aux anciennes. Mais, dit M. d'Ortigue, Rossini a fondé une école détestable! qu'importe : cette école passera comme inaperçue dans l'his-

toire de la musique; vienne un génie capable de bien user de tout ce qu'elle a gâté, et les beaux jours de l'art reviendront, même sous le rapport des qualités classiques.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Représentation au bénéfice de Mme Damoreau.

Le Concert à la Cour. — *Il Matrimonio segreto.* — Le ballet de *Nina.*

Les représentations accordées aux principaux acteurs de nos théâtres se sont multipliées de telle sorte depuis plusieurs années, que le public, fatigué de payer chèrement un plaisir souvent négatif, ne se rend qu'avec peine au leurre des affiches, et se refuse aux agaceries qu'on lui fait dans ces occasions solennelles. Aussi n'est-il sorte de travestissemens qu'on n'imagine pour piquer sa curiosité : en général, ce qu'on lui promet dans ces occasions, c'est de lui montrer des acteurs qui feront ce qu'ils ne savent pas faire; en un mot, des carritures. Tantôt c'est Potier qui joue la tragédie; tantôt Odry qui chante l'opéra, que sais-je? Ce n'est point ainsi que Mme Damoreau a composé sa représentation : elle a senti le besoin de respecter et son talent, et le public du premier théâtre de l'Europe. Si tout n'a pas également réussi dans cette soirée, tout était du moins digne d'être offert à l'assemblée brillante qui y assistait.

Le Concert à la Cour, joli opéra de M. Auber

a produit peu d'effet dans la salle immense de l'Opéra : il en devait être ainsi, car il a été composé pour un cadre plus rétréci. La musique en est légère, remplie de jolis détails, mais dépourvue de ces masses imposantes qu'il faut mettre sur la scène de la rue Lepelletier. Le dialogue parlé réussit d'ailleurs fort peu dans cette salle ; toutes les fois que la Comédie-française y a paru, elle n'a point eu de succès. Madame Damoreau avait compté principalement sur sa distribution des rôles du *Concert à la Cour* pour le rendre piquant dans cette circonstance. Elle prêtait le charme de son beau talent au rôle créé par Mme Rigaut ; Mlle Jawureck remplaçait Mme Boulanger ; Lafont était chargé du rôle du prince, et Graziani paraissait dans celui d'Astuzzio. Ponchard seul devait conserver son rôle ; mais une longue indisposition ne lui a pas permis de remplir sa promesse ; il a été remplacé par Thénard, du théâtre des Nouveautés, qui ne s'est pas mal acquitté de sa tâche. Le talent gracieux et fin de Mme Damoreau, qui se perfectionne chaque jour davantage, s'est déployé dans la grande scène du *Carnaval de Venise*, et dans un air italien qu'elle a ajouté au rôle d'*Adèle*. Malheureusement la froideur que le public a montrée pendant le cours de la pièce a influé sur ces morceaux, qui n'ont pas produit autant d'effet qu'ils en auraient eu dans une autre salle. Mlle Jawureck a bien chanté le trio, qui est la partie la plus saillante du rôle dont elle était chargée ; mais, comme actrice, elle est d'une nullité complète. Lafont n'avait que deux couplets de romance à chanter ; il les a bien dit, et s'est montré acteur agréable. On s'était promis de rire beaucoup avec Graziani, qui est un acteur excellent ; mais soit inhabitude de jouer en parlant, et surtout de parler français, soit que la grande salle de l'Opéra lui ait été défavorable, il n'a point rempli l'attente du public. Je crois qu'il serait très-bien placé dans le personnage d'*Astuzzio*, mais dans un cadre plus petit.

L'objet important pour les amateurs de bonne musique, était la reprise du chef-d'œuvre de Cimarosa, *il Matrimonio Segreto* . malheureusement le premier acte seul de cet ouvrage leur était promis. Il était surtout intéressant de juger l'effet que produirait cette musique spirituelle et scintillante de mélodies heureuses, mais dépourvue des ressources de a nouvelle école, après les formidables compositions qui ont régné sur la scène depuis dix ans. Il a été tel que l'espérance même des admirateurs les plus passionnés de Cimarosa a été surpassée. Eh! comment aurait-il pu en être autrement, avec une réunion d'artistes tels que Mesd. Malibran, Sontag et Damoreau, A. Nourrit, Levasseur et Zuchelli? je le dis sans crainte d'être démenti, jamais cette musique n'a été chantée avec tant de perfection. Dans le duo, *cara non dubitar,* et dans celui qui le suit, Mlle Sontag et Nourrit ont fait valoir de délicieuses mélodies avec une grâce, un fini, qui ajoutait de nouveaux charmes à l'inspiration du compositeur. Nourrit, dont cette représentation était le coup d'essai dans le genre bouffe italien, n'avait rien perdu de son talent accoutumé · il avait grand peur en commançant, mais il a bientôt surmonté cet écueil des talens médiocres. Le chef-d'œuvre de l'exécution musicale dramatique est le trio des trois femmes, tel qu'il a été dit dans cette représentation. Ce fut comme un combat de perfection entre Mesd. Sontag, Damoreau et Malibran. Cette dernière, s'était travestie en caricature plaisante dans le rôle de *Fidalma*; ses beaux accens de contralto ont fait un effet admirable dans cette phrase, *vergogna, vergogna.* L'enthousiasme du public fut au comble pendant toute la durée de ce morceau, et force fut aux cantatrices de le recommencer après qu'il fut fini.

Zucchelli est, comme on sait, fort plaisant dans les rôles bouffes du genre de *Geronimo*: il a chanté à merveille l'air, *udite tutte, udite*, et joué tout son

rôle avec beaucoup de verve. Levasseur mérite beaucoup d'éloges pour le talent qu'il a déployé dans le comte; depuis long-temps ce rôle n'avait été aussi bien joué, ni chanté. Sa belle voix et sa méthode parfaite ont fait beaucoup d'effet, surtout dans la belle phrase du *quatuor*. Il est fâcheux que ce morceau, rempli de beautés du premier ordre, soit trop long et coupé d'une manière peu dramatique. Ces quatres longues phrases symétriques par lesquelles il commence, sont destructives de tout intérêt. C'est, au reste, le seul reproche qu'on puisse faire à cette belle création.

La finale n'a pas été aussi bien exécutée que les autres morceaux : il y avait une sorte d'incertitude et un défaut d'ensemble qui s'est fait sentir jusqu'à la fin.

Le ballet de *Nina*, qui terminait la représentation, offrait une singularité remarquable : M[lle]. Léontine-Fay jouait le rôle de *Nina*, où elle a montré beaucoup de talent. Des habitués de l'Opera m'ont assuré qu'elle ne sait pas marcher et qu'elle manque de noblesse, ce qui voulait dire qu'elle marche comme tout le monde, et qu'elle ne connaît pas les poses de tradition : c'est précisément en cela que je l'approuve. Sa pantomime est naturelle, passionnée, sans grimace, sans effets de convention, voilà ce qu'il faut. La pantomime et la danse sont des arts qui ont besoin d'être refaits.

CONCERT DONNÉ PAR M. HILLER,

Dans la grande salle de l'École royale de Musique, dimanche, 10 janvier 1830.

Comme pianiste, M. Hiller s'est fait connaître avantageusement par une manière sage, élégante et

pure qui rappelle l'école de Hummel, son maître. Des quatuors pour piano, violon, alto et basse, qu'il a fait entendre dans le monde, et quelques productions fugitives ont donné aussi aux artistes un bonne opinion de son mérite comme compositeur. De plus grands ouvrages qu'il avait en portefeuille, tels que des symphonies, des ouvertures et des concertos pour le piano, lui donnaient le désir de les faire entendre en public; c'est pour satisfaire ce désir qu'il vient de donner un concert, où l'on a entendu une symphonie à grand orchestre, un premier allegro de concerto de piano, et une prière des lévites, chœur sur des paroles de M. de Chateaubriand, tous morceaux composés par ce jeune musicien.

Une ouverture pittoresque de la tempête de *Shakespeare* devait être aussi exécutée à ce concert; mais le peu de temps que l'on avait pour faire une seule répétition de ces morceaux a forcé M. Hiller d'y renoncer. L'Orchestre, composé pour la plus grande partie de jeunes élèves de l'école royale, a fait preuve de beaucoup de talent sous la direction de M. Habeneck; mais une seule répétition est insuffisante pour bien rendre de la musique difficile, quelle que soit l'habileté des artistes. Aussi ne peut-on pas dire que les ouvrages de M. Hiller aient été exécutés d'une manière irréprochable. Çà et là, j'ai entendu des inexactitudes, de fausses intonations et de l'indécision; il est résulté de là que la symphonie nouvelle n'a point produit l'effet dont elle peut-être susceptible, et qu'il est difficile de la juger sur cette seule épreuve. Tout ce que je puis dire, c'est qu'au milieu de traits originaux, en général bien écrits, j'ai remarqué des longueurs, une certaine monotonie de moyens, et trop de bruit. Le premier allegro de concerto est d'un beau caractère; il y a vers la fin un ensemble d'orchestre sur un trait de piano qui est du plus bel effet. Le chœur des lévites n'a rien de très-remarquable sous le rapport de la

mélodie, mais on y remarque de beaux effets d'harmonie.

Deux solos, l'un pour le violoncelle, exécuté par M. Franchomme, l'autre pour le violon, joué par M. de Bériot, ont excité des transports d'admiration dans l'auditoire. M. Franchomme, quoique fort jeune, s'est déjà placé en première ligne parmi les violoncellistes, et promet pour l'avenir un talent d'un ordre supérieur. La justesse de son intonation est irréprochable, sa qualité de son pure et volumineuse, son accent passionné, et son exécution nette et franche. Ce n'est pas seulement dans le haut de son instrument qu'il sait chanter ; le manche lui est aussi familier que la touche. Quoiqu'il fut atteint d'une indisposition, M. de Bériot n'a pas été moins admirable, ni moins parfait dans son jeu qu'il ne l'est chaque fois qu'il se fait entendre.

La partie vocale du concert de M. Hiller n'était pas brillante ; M[lle] Leroux a beaucoup à travailler si elle veut se faire une réputation de cantatrice.

FÉTIS.

SOIRÉE MUSICALE

Donnée par M[lle] Kunzé, *dans les salons de* M. Petzold.

Puisqu'il est d'usage par le temps qui court, en parlant d'un spectacle, quel qu'il soit, d'annoncer qu'il a attiré une société *nombreuse et choisie*, nous le dirons cette fois, et en conscience nous le pouvons sans craindre d'être démenti : il y avait beaucoup de monde à la soirée de M[lle] Kunzé, et qui plus est, un monde élégant, grand nombre de femmes, et de jolies toilettes. Comment en aurait-il été autrement ? M[lle] Kunzé est cantatrice de la musique particulière du Roi, elle doit avoir grand nombre d'amis, de protecteur ; et puis M[me] Damoreau chan-

tait à son concert, et puis Adolphe Nourit, et puis.... Oh! je n'en finirais pas, si je voulais donner toutes les raisons qui avaient amené ce concours d'auditeurs, qu'il suffise donc de savoir que la société était *nombreuse et choisie*. Je sais bien qu'on me dira que tout cela importe peu, et qu'on va me demander si la bénéficiaire a du talent! En homme décidé à ne pas laisser lire au fond de sa pensée, Je répondrai que M.lle Kunzé est élève de M. Paër. Voilà j'espère une assez bonne garantie! mais comme elle pourrait bien ne pas satisfaire entièrement, attendu qu'on ne dit pas tel maître tel élève, je vais en venir au fait.

Mlle Kunzé a chanté un duo avec Mme Damoreau, et quoiqu'il soit bien difficile de briller auprès d'une semblable perfection, elle s'en est tirée avec bonheur. Cependant nous dirons avec la même franchise, qu'elle a moins bien réussi dans les variations sur l'air : *O dolce contento* : ses moyens ne se prêtent point à ces sortes de morceaux. Mlle Kunzé, possède une assez jolie voix ; mais qui manque de légèreté. Elevée à l'école de M. Paer, elle a dû nécessairement acquérir une méthode correcte ; nous pensons qu'un morceau d'un mouvement moins brillant qu'une romance, lui conviendrait mieux qu'un luxe de *fioritures* qui ne peut plaire que par le fini d'exécution. Mlle. Kunzé verra sans doute de la rigueur dans notre jugement ; disons mieux, elle y cherchera en vain, de la partialité, car il en est toujours ainsi lorsqu'on s'avise de faire une critique. Faites l'éloge d'un artiste, vous êtes un homme charmant, vous possédez un tact parfait, un goût exquis : adressez un reproche, relevez un défaut, l'ignorance et l'injustice ont guidé votre plume. On doit plaindre l'aveuglément des hommes qui leur ferme les yeux sur leurs défauts et les empêche de devenir meilleurs; mais essayez de leur démontrer qu'ils ont tort, ce serait peine perdue.

Mme. Damoreau a chanté avec sa perfection accou-

tumée son duo avec Mlle. Kunzé, et celui de *Guillaume Tell*, avec Ad. Nourrit. Cette cantatrice est vraiment délicieuse dans un salon : le seul reproche que puisse lui adresser au théâtre, est la monotonie de ses gestes. Hors de la scène, ce défaut cesse d'en être un, et alors elle n'a que les qualités les plus précieuses ; le charme de sa voix, son exécution merveilleuse, et le sentiment musical qui guide tout ce qu'elle fait, sont beaucoup mieux appréciés. Nourrit l'a secondée admirablement. Quelle force, quel entraînement, quelle persuasion dans le talent de ce jeune homme ; qui ne se sent pénétré de l'émotion de sa voix ? il porte dans son chant un sentiment profond, intime et de conviction ; il a délicieusement chanté une romance de Mme. Duchamge avec laquelle il a arraché des larmes à tous ceux qui l'ont entendu. Pellegrini a beaucoup perdu de sa voix ; c'est une triste vérité qu'il ne peut se cacher à lui-même ; aussi a-t-il produit peu d'effet. M. Panseron a chanté ses jolies romances accompagnées par le hautbois ; il a fait beaucoup de plaisir.

Un air varié de Bériot a été exécuté par M. Massart. Ce jeune virtuose possède une qualité précieuse sur son instrument, une justesse irréprochable. Il a joué avec talent plusieurs parties de son morceau, et quelques broderies ont été exécutées par lui avec élégance. Cependant, comme il est jeune, nous devons lui faire remarquer que généralement son archet manque de souplesse et de légèreté. M. Mengal a exécuté un morceau de cor de sa composition. Nous ne voulons pas mettre en doute le talent de cet artiste ; mais pourquoi semble-t-il s'acquitter d'une tâche pénible lorsqu'il joue son instrument ? il semble si malheureux, que parfois on serait tenté de le plaindre ; il faut fermer les yeux pour l'entendre avec plaisir. Qu'il se console toutefois, il n'est pas le seul à qui ce reproche s'adresse ; cette pauvre Mme. Chè-

vre, quel mal elle se donne; comme elle se démène des pieds et des mains! c'est vraiment pitié de la voir travailler ainsi. Et qu'on me dise après cela, que la harpe est le plus gracieux des instrumens sous les doigts d'une femme!

Le piano sur lequel les divers morceaux ont été accompagnés était une soi-disant nouvelle invention de M. Petzold. Il m'a paru que c'était un piano comme tous les pianos, avec cette différence qu'il était fort bon. Cependant, il faut le dire, un piano carré est trop faible pour accompagner des chanteurs; les pianos à queue sont beaucoup préférables pour cet usage.

E. F.

— Le célébre pianiste Moschelès, qui se trouve à Paris en ce moment, donnera, lundi 18, une soirée musicale, dans les salons de MM. Erard, rue du Mail, n° 13. Annoncer un événement de cette nature aux vrais amateurs, c'est leur promettre de vifs plaisirs, car M. Moschelès possède un talent de l'ordre le plus élevé.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Venise. Suivant la coutume, l'ouverture du carnaval n'a point été heureuse au théâtre de *la Fenice*. Souvent il faut accuser le caprice des Vénitiens qui accueillent mal le premier opéra : cette fois, il faut avouer que les spectateurs ont fait preuve de patience, car ils ont écouté jusqu'au bout le *Costantino in Arles*, musique de Persiani, bien que la représentation ait commencé à huit heures, et qu'elle ait fini à deux heures du matin. Une musique monotone et dénuée d'invention n'était pas propre à faire oublier la longueur du spectacle ; aussi le public a-t-il manifesté son mécontentement d'une manière non équivoque. Les chanteurs ont cependant obtenu grâce en quelques endroits, à force de talent. Mmes Grisi et Caradori Allan se sont particulièrement distinguées, l'une, dans un duo avec Pellegrini ; l'autre, dans l'air, *Quandò verra il mio ben.* Pellegrini et Bonfigli se sont fait applaudir dans les rôles de *Massimiano* et de *Costantino.*

La plus grande partie de l'opéra a été coupée à la seconde représentation.

Le second opéra qui sera joué au théâtre de *la Fenice*, est *le Pirata*, de Bellini ; le troisième, *Olga ò l'Orfana Moscovita*, de Pacini, et le quatrième, *Malek-Adel*, de Guillon.

—Rossini a fait les frais d'ouverture de la saison dans quelques villes d'Italie. A Gênes, on a joué *Zelmira* avec succès ; à Turin, *Tancredi* a plu médiocrement ; à Mantoue, *Zoraïde* n'a point réussi ; à Bologne, la *Cenerentola*, mal exécutée, est tombée.

Milan. Le Carnaval n'a point commencé sous

d'heureux auspices dans cette ville : l'opéra qui a été représenté le 26 décembre dernier, au théâtre de la Scala, sous le titre de *Bianca di Belmonte*, n'a point réussi. Le libretto de cet ouvrage est de Romani, la musique de M. Louis Riescki. Le talent des chanteurs Rubini, Tamburini et Meric Lalande n'a pu sauver cet ouvrage de sa chute.

— Mme Pasta est engagée au théâtre de Véronne pour un certain nombre de représentation : elle a dû jouer *Otello* le 26 décembre dernier. Le prix des places est augmenté d'un tiers pour chaque soirée où elle chantera. Des honneurs de tout genre lui ont été décernés à son arrivée dans cette ville ; un corps de musique militaire et beaucoup de voitures brillantes ont été au-devant d'elle à une grande distance, et l'ont accompagnée ensuite comme en triomphe. Cette cantatrice obtient un succès d'enthousiasme dans *Otello*. *Le Comte Ory*, qu'on a joué le 28 décembre dans cette ville, n'a point réussi.

A *Pavie*, les chanteurs sont Emilie Richelmie, Mme Julie Robert, qu'on a entendue au théâtre Italien de Paris, Louis Magnani, premier tenor, et Joseph Ecost, première basse. Le premier opéra de la saison est *I. Baccanali*, de Generoli, et le second, *Bianca e Fernando*, de Campinti.

— On voit encore cette année un exemple de la décadence de la musique dramatique dont j'ai parlé à diverses époques dans la *Revue Musicale*; et cette décadence devient de plus en plus imminente en Italie. Rien en effet ne peut arrêter ce mouvement rétrograde de l'art musical, car les causes qui l'ont amené subsistent encore, et subsisteront vraisemblablement long-temps. Qu'est devenue l'époque brillante où le Carnaval était le signal qui faisait éclore une foule de chefs-d'œuvre ? Maintenant, à peine deux ou trois opéras nouveaux voient-ils le jour dans cette saison, et la plupart n'ont qu'un instant d'existence.

SOUSCRIPTION.

GÉNEUPHONIE,

Ou *Polytonogammisme; nouvelle Théorie musicale*, Par DON JOSEPH JOACHIM DE VIRUÉS Y ESPINOLA, maréchal des camps et armées de S. M. C., commandeur de l'Ordre royal et militaire de Calatrava, chevalier de Malte, membre de l'Académie royale de Saint-Ferdinand (Beaux-Arts), de l'Académie Philharmonique de Bologne (classe des maîtres compositeurs), etc.; J.-P. LECAMUS, professeur de chant et de forté-piano, compositeur classique et dramatique, membre de l'Athénée des Arts de Paris, etc.

Cours complet d'Harmonie, qui, basé sur le système découvert par le général de Virués, ouvre une nouvelle route à l'enseignement, met en peu de temps l'élève en état d'accompagner aisément la partition sur le forté-piano, et initie promptement l'amateur aux connaissances nécessaires à l'improvisateur et au compositeur, avec cette épigraphe :

Discè quod scis.... non nova, sed nove.

Traduit de l'espagnol et précédé d'un discours préliminaire et de six chapitres élémentaires, par F. T. A. CHALUMEAU DE VERNEUIL, officier de l'Académie de Paris, membre de l'Académie royale espagnole, de l'Académie royale espagnole d'Histoire, de la Société royale des Antiquaires de France, chevalier de Malte, de l'Ordre royal espagnol de Charles III., etc. Prix : 25 f. pour les souscripteurs. Les demandes de

souscription à la *Géneuphonie* seront reçues par MM. Janet et Cotelle, éditeurs et marchands de musique, rue Saint-Honoré, n° 123, hôtel d'Aligre, au *Mont-d'Or*, et rue de Richelieu, n° 92, près celle Feydeau; et par les principaux marchands de musique des différentes villes de France, jusqu'au 1er mars 1830, époque après laquelle le prix sera augmenté.

ANNONCES.

NOUVELLE PUBLICATION.

Chez Maurice Schlesinger, marchand de musique du Roi, rue de Richelieu, n° 97;

Et chez A. Petibon, éditeur de musique, rue du Bac, n° 21.

La Méloie, journal de chant qui a paru le 1er de ce mois, et qui continuera les 1er et 15 de chaque mois. Les auteurs, dont on trouvera des morceaux dans ce journal, sont MM. Andrade, A. de Beauplan, Blangini, Berton fils, Brugière, Lafont; Lhuillier, Panseron, Ch. Plantade. Romagnesi, Strunz; Mmes Duchambge, Maillard, etc.

Le prix de l'abonnement de *la Mélodie* est fixé comme il suit; savoir :

Avec piano, 25 fr. pour un an, 15 fr. pour six mois, 9 fr. pour trois mois.

Avec guitare, 15 fr. pour un an, 9 fr. pour six mois, 5 fr. pour trois mois.

Méthode de Harpolyre, par J. Fr. Salomon, professeur. Op. 3 Prix : 10 fr. Chez l'auteur, rue Colbert, n° 2, à l'angle de la rue Vivienne.

Six Divertissemens pour la harpolyre composés et dédiés à M. Salomon, professeur de musique, inventeur breveté de cet instrument, par son ami F. de Fossa. Op. 21. Prix : 4 50 c.

A la même adresse.

Musique nouvelle publiée par Janet et Cotelle, éditeurs marchands de musique du Roi, au Mont-d'Or, rue St.-Honoré, n° 123, et rue de Richelieu, n° 92.

Morceaux détachés d'*Emeline*, paroles de M. Planard; musique de M. F. Hérold; accompagnement de piano ou harpe, par Rifaut; savoir :

Ouverture, 4 fr. 50 c.
Nos 1. *Chœur*, 4 fr. 50 c.
2. Le Sort de cette Etrangère, *duo*, 4 fr. 50 c.
3. Sur le haut de la Tourelle, *couplets*, 2 fr. 25 c.
4. Sur une lointaine Plage, *romance*, 1 fr. 50 c.
5. Cachons bien notre Prisonnière, *trio*, 4 f. 50 c.
6. Ce n'est que dans l'ombre, *rondo*, 3 fr.
7. De me bannir puisqu'il a le courage, *romance*, 1 fr. 50 c
8. Du Destin cruel qui m'accable, *air*, 4 f. 50 c.
9. Que fait donc ici mon Epoux chéri, *air*, 2 f. 25 c.
10. Elle renaît; elle respire, *quatuor*, 4 f. 50 c.
11. Milord, vous lisez dans mon âme, *duo*, 3f. 50c.
12. Un baiser! ah! comment te le refuser! *duo*, 4 fr. 50 c.
13. On dit que l'on oublie, *romance*, 1 fr. 50 c.

Henri Herz. Op. 52. Introduction et rondo sur le motif de deux nuits, dit *le Carillon*, pour piano. Prix : 7 fr. 50 c.

Jacques Herz. Op. 20. Variations brillantes pour piano, sur la romance des *Deux Nuits : Le beau Pays de France*. Prix : 7f. 50c.

— Musique nouvelle publiée par Zetter, rue du Faubourg-Poissonnière, N°. 3.

Douze duos pour deux cors composé par Gallay. OEuvre 14. Prix : 7 fr. 50 c.

Deuxième solo pour le cor arrangé à grand orchestre, par Gallay. Prix 7 fr. 50 c.

Vingt-quatre duos faciles pour deux cors, par Gallay. Prix : 7 fr. 50 c.

Sixième solo pour le cor avec accompagnement de piano ou de deux violons, alto, basse et contrebasse (*ad libitum*), par Gallay. Prix : 9 fr.

Le premier concerto du même auteur paraîtra dans le courant de février.

IMPRIMERIE DE CH. DEZAUCHE,
Faub. Montmartre, N°. 4.

VARIÉTÉS.

LA MUSIQUE

MISE A LA PORTÉE DE TOUT LE MONDE,

Exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudié ;

Par M. Fétis, directeur de la *Revue Musicale* (1).

(Deuxième et dernier Article (2).

L'homme du monde pour qui les arts sont des occasions de plaisirs ou plutôt de sensations diversement modifiées, est, indépendamment de toute étude, plus ou moins apte à se faire des notions de leur poétique et de leur philosophie. Il n'en est pas de même de leur technologie ; car il n'y a point de milieu entre savoir et ignorer celle-ci. Tout le monde sait que les ignorans sont en plus grand nombre que les initiés. Mais autre chose est d'apprendre pour produire soi-même ou pour juger les productions d'autrui. Dans le premier cas, des études longues sont nécessaires; dans le second, des aperçus sont suffisans. C'est dans ce sens que j'ai conçu le plan de *la Musique mise à la portée de tout le monde.* On y trouve un exposé de toutes les parties de l'art musical, dont l'utilité peut être comparée à celle d'un dictionnaire qui serait rédigé dans un ordre

(1) Un vol. in-8°. Prix : 7 fr. 50 c.
A Paris, chez Alex. Mesnier, place de la Bourse. 1830.

(2) Voyez *Revue Musicale*, t. VI, pag. 529.

logique au lieu d'être conforme à la nomenclature alphabétique. Je ne me suis pas borné à y donner de simples définitions, qui auraient été de peu d'utilité ; mais je n'y suis point entré dans des développemens dont les artistes et les érudits peuvent seuls retirer quelque fruit ; enfin j'ai tâché d'y mettre ce qui est nécessaire, non pour faire des savans, mais pour éclairer ceux qui ne savent pas.

D'après ces données, je ne pouvais me dissimuler que l'exposé de certaines parties de la musique devaient m'opposer de grandes difficultés. Il était impossible de satisfaire la curiosité de mes lecteurs, soit sur le système de la notation, soit sur les combinaisons de l'harmonie, en adoptant l'espèce d'empirisme des solféges ou des méthodes ordinaires ; il fallait, avant tout, que je m'adressasse à la raison ; de là la nécessité de lier les idées et les faits de manière à ne point laisser de lacune dans les parties intermédiaires, et par suite de tout dire, sans oublier toutefois qu'il fallait que je fusse concis. Je ne puis mieux donner une idée de la route que j'ai suivie pour me conformer à cette double obligation qu'en donnant ici quelques passages de ce qui est relatif à l'exposé du système de la notation. On pourra juger par ces extraits, de la nature du livre, et de l'utilité dont il peut être.

« L'opération d'esprit par laquelle l'homme a imaginé de représenter les sons de la parole par des signes sera éternellement un mystère ; mais une fois parvenu à cette découverte, on conçoit qu'il n'a pas dû éprouver beaucoup de difficultés pour trouver les moyens d'exprimer les sons de son chant. Les Grecs et les Romains se servaient pour cela des lettres de leur alphabet, diversement combinées ou tronquées ; les Musulmans n'ont point de signes pour cet objet ; les Chinois en possèdent qui sont compliqués et bizarres comme leur langue. Les signes dont se servent les Européens modernes, après avoir subi

une foule de modifications successives, sont arrivés à un point de perfection relative, et, malgré leur apparente complication, sont peut-être les plus simples qu'on puisse imaginer. Beaucoup d'auteurs en ont proposé d'autres qui séduisaient au premier coup d'œil; mais lorsqu'on en venait à l'application, ils se trouvaient ou insuffisans ou plus compliqués que ceux auxquels on voulait les substituer.

» La collection des signes de la musique s'appelle la *notation*. On la divise en deux espèces : la première renferme les signes d'*intonation*; la seconde, les signes de durée Les uns et les autres sont d'une utilité indispensable, car il ne suffit pas de reconnaître à l'inspection d'un signe le son qu'il représente, il faut encore en connaître la durée et pouvoir la mesurer. Ces signes se disposent sur un papier spécialement préparé qu'on appelle *papier de musique*. La préparation consiste à tracer horizontalement des réunions de cinq lignes parallèles qu'on nomme *portées*, et qui sont figurées de cette manière :

» C'est sur ces lignes ou dans les intervalles qu'elles laissent entre elles que se placent les signes de la notation. J'ai dit que ceux-ci se divisent en deux espèces, les signes d'intonation et ceux de durée. Les signes d'intonation sont de deux sortes : on donne le nom de *clefs* aux uns, et celui de *notes* aux autres.

» La diversité des voix a donné naissance aux clefs qui, placées au commencement des portées, indiquent que ce qui y est écrit appartient à telle ou telle voix. Le signe des voix ou des instrumens aigus s'appelle *clef de sol*. On le met ordinairement sur la deuxième ligne de la partie inférieure de la portée,

ce qui indique que le signe du son appellé *sol* se met sur cette ligne. On donne le nom de *clef de fa* au signe des voix et des instrumens graves; sa position ordinaire est sur la quatrième ligne en partant du bas de la portée; elle indique que le son *fa* se met sur cette ligne. Le signe des voix et des instrumens intermédiaires se nomme *clef* d'*ut*; mais comme il y a plusieurs nuances d'élévation ou de gravité parmi ces voix et ces instrumens, on exprime ces nuances en plaçant ce même signe sur des lignes différentes; elle donne son nom à la note qui se trouve sur la ligne où elle est placée.

» Les clefs ne sont que des signes généraux qui indiquent une fois pour toutes le genre de voix ou d'instrument qui doit exécuter la musique qu'on a sous les yeux; les notes sont les signes particuliers de chaque son. Toutefois, il ne faut pas croire qu'il soit nécessaire d'avoir un signe d'une forme particulière pour chacun de ces sons; une pareille multiplicité aurait jeté l'esprit dans la confusion et fatigué la mémoire sans utilité. Ce n'est point la forme de la note qui détermine l'intonation, mais la place qu'elle occupe sur la portée. Pour remplir cet objet, un point placé sur la ligne ou dans la portée suffirait.

» La note placée sur la ligne inférieure de la portée représente un son comparativement plus grave que celles qui occupent d'autres positions sur cette même portée; ainsi la note qui est dans l'espace entre la première et la ligne exprime un son plus élevé que celle qui est sur la première; la note placée sur a deuxième ligne représente une intonation encore plus élevée: il en est de même de toutes les autres positions à mesure qu'on s'élève sur la portée. Si donc on appelle *ut* la note de la première ligne, on donne le nom de *ré* à celle qui occupe l'espace entre la première et la seconde ligne, celui de *mi* à la note qui est posée sur la deuxième ligne, et ainsi de suite, *fa*, *sol*, *la*, *si*.

» On conçoit qu'une voix ou un instrument qui seraient bornés à un si petit nombre de sons n'offriraient que de faibles ressources au chanteur ou à l'instrumentiste ; aussi n'en est-il pas qui soient retenus dans des limites si étroites. Les instrumens dépassent tous de beaucoup l'étendue de la portée de cinq lignes. Mais si l'on était obligé de composer la portée d'autant de lignes permanentes qu'il en faudrait pour embrasser l'étendue de certains instrumens, une sorte de labyrinthe inextricable résulterait de cette multitude de lignes, et l'œil le plus clairvoyant ne parviendrait pas à distinguer un seule note sans un travail pénible. Le moyen dont on se sert pour éviter cet inconvénient est ingénieux : Il consiste à ajouter des fragmens de lignes à la portée, soit au-dessus, soit au-dessous, au fur et à mesure des besoins, et à les supprimer lorsqu'ils cessent d'être utiles.

C'est par cette méthode analytique et simple que j'ai tâché de faire connaître sommairement le système de la notation, en ce qui concerne l'intonation. Il me semble que ce genre de notions suffit pour l'usage des gens du monde, qui ne veulent qu'acquérir une idée générale du mécanisme de la musique, pour en parler convenablement. Peut-être les professeurs jugeront-ils qu'il ne leur sera pas inutile d'adopter le même mode de développement dans leurs leçons orales ou écrites ; je crois, du moins, que c'est le meilleur pour éclairer des esprits justes accoutumés à réfléchir sur leurs connaissances. Dans l'exposé de ce qui concerne la durée et la mesure, j'ai cherché à jeter de la clarté sur une matière d'autant plus obscure, qu'elle n'a pour objet que des abstractions. Voici quelques extraits de ce que j'en ai dit.

« Les alphabets de toutes es langues n'ont qu'un objet, celui de représenter des sons. L'alphabet musical est plus compliqué, car il faut que ses signes

d'intonation se combinent avec ceux de durée, et même que les notes indiquent les deux choses à la fois. Cette complication est la cause principale de la difficulté qu'on éprouve à apprendre la musique.

» Il est évident pour tout le monde, que tous les sons qui entrent dans la composition de la musique n'ont pas la même durée; il y a beaucoup de nuances dans leur longueur ou leur brièveté. Les notes étant destinées à représenter les sons, on a dû modifier leur forme afin qu'elles pussent exprimer aussi les différences de leurs prolongemens. Dans ce but, on a supposé une unité de durée qu'on appelle *ronde*; la moitié de cette durée a reçu le nom de *blanche*; le quart celui de *noire*; le huitième a été appelé *croche*, le seizième, *double croche*; le trente-deuxième, *triple croche*; et le soixante-quatrième, *quadruple croche*.

» Remarquez que les noms de *doubles croches*, *triples croches*, *quadruples croches*, expriment précisément le contraire de l'idée qu'on y attache; car loin de doubler, de tripler, ou de quadrupler la valeur de la croche; la double, la triple et la quadruple croche n'en sont que des fractions. L'origine de ces fausses dénominations se trouve dans le double, le triple et le quadruple crochet qui termine la partie inférieure de la note : les Allemands disent avec plus de raison *demi croche*, *quart de croche*, *huitième de croche*.

» Quelle que soit la forme de la note et la durée qu'elle représente, l'intonation ne varie pas, le nom de la note reste le même.

» Toutes les figures de notes représentées par des rondes, des blanches, des noires, etc., sont destinées à exprimer des durées de sons qui sont dans la proportion de 1 à 2, de 1 à 4, 1 à 8, etc., ou 1/2 à 1, 1/4 à 1, etc., c'est-à-dire, qui sont deux fois, quatre fois, huit fois plus longues que d'autres, ou

qui n'en sont que la moitié, le quart, le huitième. Mais il y a de certaines durées qui sont trois fois, six fois, douze fois plus longues, ou qui n'en sont que le tiers, le sixième, le douzième, etc. On a imaginé de représenter les premières par une figure quelconque de note suivie d'un point, en sorte que le point augmente la durée de ces notes de la moitié. Ainsi la ronde pointée a la même durée que trois blanches ou six noires, ou douze croches; la blanche pointée est dans la même proportion à l'égard des noires, croches ou doubles croches, et ainsi des autres. Il suit de là que la blanche n'a que le tiers de la valeur de la ronde pointée, que la noire n'en représente que la sixième partie, que la croche n'en est qu'un douzième, etc. Quelquefois enfin les sons se trouvent dans la proportion de 2 à 3. On donne le nom de *triolets* à ceux qui sont dans la proportion de 3 à 2, et l'on indique leur qualité en plaçant un 3 au-dessus des notes qui les représent.

Lessons et leur durée ne sont pas les seuls élémens de la musique; le silence plus ou moins prolongé y joue aussi un rôle fort important. La nécessité de le soumettre à des règles de proportion, a fait imaginer de le diviser comme les figures de notes, et de le représenter par des signes analogues. On avait pris la ronde pour unité de durée d'un son; on représenta le silence d'une durée correspondante par une *pause*; la moitié de ce temps fut appelée *demi pause*, le quart, *soupir*, le huitième, *demi soupir*, le seizième, *quart de soupir*. Tous ces signes de silence ont une valeur égale à celle des diverses figures de notes.

» On conçoit que la ronde avec un point se représente par une pause suivie d'une demi pause; la blanche pointée, par une demi pause suivie d'un soupir, et ainsi du reste.

» Ces diverses proportions de durées relatives de sons et de silences sont susceptibles d'une énorme

quantité de combinaisons. L'œil le plus exercé éprouverait quelque difficulté à les discerner, si l'on n'avait imaginé de les séparer de distance en distance par des barres qui traversent perpendiculairement la portée. On donne le nom de *mesure* à l'espace compris entre deux barres de séparation. Au moyen des barres, l'œil isole facilement chaque mesure de cette multitude de signes, pour n'en considérer que le contenu. La somme totale de ce contenu doit être d'une durée uniforme dans toutes les mesures; mais cette durée est, suivant la fantaisie du compositeur, égale à la valeur d'une ronde, ou d'une blanche, ou d'une blanche pointée, etc.

On peut juger par ce qu'on vient de lire, de la manière dont la partie technique de mon livre est traitée. Quoique plus en rapport avec les sensations habituelles de l'homme du monde, la mélodie, le sentiment dramatique, la poétique et la philosophie de la musique offraient aussi de grandes difficultés d'analyses. Comment faire comprendre, par exemple, que la création de la pensée, si libre en apparence, est soumise à des règles que les hommes de génie les plus indépendans sont forcés de respecter, et auxquelles ils obéissent en effet par instinct? c'est cependant ce que j'ai dû essayer de faire pour justifier le titre du livre, et j'ai taché de rendre sensible la nécessité de ces règles comme on peut le voir dans les passages suivans:

» . . . . . . Il est remarquable que les peuples européens sont les seuls qui aient fait usage de l'union de l'harmonie à la mélodie depuis le moyen âge: l'antiquité paraît n'en avoir eu aucune connaissance, et les Orientaux ne le comprennent pas quand on la leur fait entendre. La mélodie est de tous les pays et de tous les temps.

» Il ne faut pas croire que cette mélodie, telle qu'on l'entend dans les chants populaires et au-

théâtre, n'ait d'autre règle que la fantaisie : le génie le plus libre, le plus original obéit, à son insçu, lorsqu'il imagine des chants, à certaines règles de symétrie dont l'effet n'est pas plus de convention que ne l'est le rhythme du tambour sur des masses de soldats qu'on fait mouvoir.

Qu'on ne croie point que cette régularité de formes n'affecte que ceux qui ont étudié les principes de la musique : quiconque n'a pas l'oreille inerte ou rebelle y est sensible, sans qu'il soit nécessaire pour cela d'analyser ses sensations.

« La différence de vitesse et de lenteur, rangée dans un ordre régulier quelconque, constitue ce qu'on nomme le *rhythme* en musique. C'est par le rhythme que cet art excite les plus vives émotions, et l'action de ce rhythme est d'autant plus puissante qu'elle est plus prolongée. Par exemple, une noire suivie de deux croches est une succession qu'on rencontre à chaque instant dans la musique sans la remarquer ; mais qu'elle se prolonge un certain temps, elle deviendra un rhythme capable de produire les plus grands effets. »

« Le rythme est susceptible de beaucoup de variété. »

« Dans les mouvemens lents, tels que l'*adagio*, le *largo*, il est presque nul, mais dans les mouvemens modérés ou rapides il est très-remarquable. Quelquefois il ne réside que dans la mélodie ; d'autres fois il est dans l'accompagnement ; enfin il est des cas ou des rythmes différents, l'un placé dans le chant, l'autre dans l'accompagnement, se combinent pour produire un effet mixte.

» D'après ce qui vient d'être dit, on conçoit que le rhythme fait partie des règles de symétrie auxquelles la mélodie est soumise, elle en est la première et la plus impérieuse ; c'est elle qui souffre le moins

d'exceptions, et à laquelle on est le moins tenté de se soustraire.

» La seconde règle, qu'on nomme la *carrure des phrases*, est encore une sorte de rhythme, mais son effet est moins immédiat que celui du rhythme proprement dit : *une phrase*, en musique, est une suite de sons dont l'ensemble forme un certain sens mélodique. Par exemple, le commencement de la romance du *Prisonnier :*

> Lorsque dans une tour obscure
> Ce jeune homme est dans la douleur,

est une phrase. Toute phrase est renfermée dans un certain nombre de mesures : communément ce nombre est de quatre; cependant il y a aussi des phrases de deux, de trois et même de six mesures.

« Une phrase isolée ne peut avoir qu'un sens incomplet, quelqu'en soit le nombre de mesures ; elle n'est en quelque sorte qu'un commencement de proposition, dont la phrase suivante est le complément. Dans le rapport qui lie les deux phrases entre elles se manifeste un besoin particulier de l'oreille, savoir celui de similitude dans le nombre de mesures dont elles se composent. Or, ce nombre étant communément de quatre, ainsi qu'il a été dit plus haut ; il en résulte que le sens se complète en deux fois quatre mesures, d'où est venue la dénomination de *carrure des phrases.* Cette dénomination s'applique par extension aux phrases dont le nombre de mesures est moindre ou plus grand que quatre, pourvu qu'il y ait similitude entre elles. Ainsi, deux phrases correspondantes de trois ou de six mesures sont *carrées. Carrure* est synonime de *symétrie.* Toute phrase symétrique est carrée, quelque soit le nombre de ses mesures.

« On serait dans l'erreur si, de ce qui a été dit

précédemment, on tirait la conséquence qu'un morceau de musique quelconque doit toujours renfermer un nombre pair de mesures; car il arrive souvent, dans un finale d'opéra ou dans toute autre pièce écrite pour plusieurs voix, que la mesure finale d'une phrase sert aussi de première pour une autre phrase, ce qui rend à la fin le nombres de mesures impair, sans que l'oreille en soit blessée : cette sorte d'enjambement a même de la grâce quand elle est faite à propos.

« La mélodie, fruit de l'imagination et de la fantaisie, libre de toute entrave en apparence, est donc soumise à deux conditions d'où dépend son existence savoir, le rhythme et le nombre. On va voir qu'il en est une troisième non moins importante, non moins impérieuse et plus gênante: Je veux parler de la *modulation*. On a appelé de ce nom le passage d'un ton dans un autre, c'est-à-dire de la gamme d'une note dans la gamme d'une autre note. Il est nécessaire d'expliquer en quoi consiste le mécanisme et le but de ces changemens de ton.

» Si un morceau de musique était tout entier dans le même ton, il en résulterait une sorte d'uniformité fatiguante, qu'on désigne exactement par le nom de *monotonie* (un seul ton.) De petits airs d'un style naïf et simple, peuvent seuls admettre l'unité de ton sans donner lieu aux inconvéniens de la monotonie. Dès qu'il s'agit d'un morceau d'une certaine étendue, la modulation devient nécessaire, mais celle-ci est soumise aux exigences de l'oreille, comme le rhythme et la forme des phrases. Dès qu'on veut faire usage de la modulation; ou plutôt dès qu'on y est déterminé par la nature des chants qu'on invente, l'embarras du choix des tons se présente. En effet l'oreille n'admet pas que toute succession de ton puisse lui plaire. Pour atteindre ce but, il faut qu'i y ait quelque analogie entre le ton qu'on quitte e

celui dans lequel on entre; et cependant il est un grand nombre de circonstances où la modulation doit être inattendue pour être agréable.

» En réfléchissant sur la contradiction qui semble naître de cette double obligation, on s'aperçoit qu'il y a dans un morceau quelconque deux sortes de modulations; l'une, principale, qui en détermine la forme, l'autre, accessoire, qui n'est qu'épisodique. La modulation principale ayant pour objet, tout en contribuant à la variété, de présenter avec simplicité la pensée du compositeur, n'admet que l'analogie des sons dont il vient d'être parlé, tandis que les modulations incidentes étant destinées à réveiller l'attention de l'auditeur par des effets piquans, ne sont point soumises à cette analogie. Plus la première est naturelle et simple, plus elle est satisfaisante; plus les autres sont inattendues, plus elles contribuent à l'effet. »

Il ne m'appartient point de juger mon livre, ni d'en apprécier les qualités ou les défauts; j'ai donc cru que le meilleur moyen de le faire connaître aux lecteurs de la *Revue Musicale* était d'en donner des extraits, d'après lesquels on pourra se faire une idée et du but de l'ouvrage, et de la manière dont il est exécuté.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

(Représentation au bénéfice de Mlle Sontag.)

Semiramide. — Tancredi.

Les progrès inouis que Mlle Sontag a faits dans ces derniers temps, dans le genre expressif et dramati-

que, ont rendu plus pénible pour les habitués du théâtre Italien le départ de cette cantatrice. Il ne faut donc point s'étonner qu'il se soient portés avec tant d'empressement aux dernières représentations où l'on a pu l'entendre. Il y a de la coquetterie à avoir été si parfaite au moment où elle allait nous quitter. C'est à son beau talent qu'il faut rendre graces de la victoire que *Don Juan* vient de remporter sur les préjugés des dilettanti. Pour la première fois elle a fait entendre la musique de ce chef-d'œuvre dans l'intention où elle a été composée; sans cesser d'être gracieuse, elle a su y mettre une énergie à laquelle elle ne nous avait point habitués, et qui est le cachet de ce beau rôle de *Donna Anna*, si bien conçu par Mozart.

La représentation où Mlle Sontag a fait ses adieux au public fashionable de Paris était composée du premier acte de *Semiramide* et du second de *Tancredi*. Une indisposition de Mlle Heinefetter a fait substituer ce dernier ouvrage au premier acte de *Don Juan*, qui avait été indiqué d'abord.

On se souvient que ce fut dans *Semiramide* que Mlle Sontag fit appercevoir les premiers symptômes du changement qui venait de s'opérer dans sa manière de sentir la musique dramatique et de l'exprimer; depuis lors, elle a fait de grands progrès dans cette route nouvelle pour elle. Les succès qu'elle a obtenus l'ont affirmé dans sa résolution de ne plus borner son talent à d'étonnants tours de force exécutés avec une rare perfection, qui sont en quelque sorte en dehors de la musique dramatique. Elle ne laisse maintenant rien à désirer dans le rôle si difficile de la protagoniste. Le mouvement final de l'introduction, écueil ordinaire des cantatrices qui ont été chargées de ce rôle, n'est qu'un jeu pour elle. Dans la cavatine, dans le duo avec *Arsace*, dans l'autre duo avec Assur, qui du deuxième acte avait été transporté au

premier pour cette représentation, enfin dans le finale, elle a montré une variété de talent et de moyens qui sont le beau idéal du chant dramatique. Telle est sa supériorité, que ce n'est pas sans peine que les autres acteurs se soutiennent à côté d'elle. Mme Pisaroni et Inchindi mêmes n'ont eu que peu de succès dans leur duo, quoi qu'ils l'aient bien chanté; tous les applaudissements étaient réservés pour Mlle Sontag.

Dans *Tancredi*, les difficultés sont moindres, mais la partie était plus difficile, parce qu'il fallait lutter avec Mme Malibran, qui sait aussi vaincre le public et le forcer de renoncer à ses préférences exclusives. La perfection, dont on parle souvent d'une manière relative, est absolue dans le duo *Lasciami*, lorsqu'il est chanté par ces deux femmes extraordinaires. Mlle Malibran, qui profite des critiques, quoiqu'elles ne lui plaisent pas toujours, a pris un ton ironique très convenable pour l'entrée de ce duo; tout le reste du morceau est au-dessus de l'éloge.

Des couronnes et des bouquets ont été jetés à profusion sur la scène à la fin de la représentation; Mme Malibran les a offerts à Mlle Sontag qui, dans son trouble, ne s'est pas souvenue qu'une partie de ces trophées pouvaient appartenir au beau *Tancredi*.

—On annonce le départ prochain de Donzelli et de Santini pour Londres: cette perte jointe à l'éloignement de Mlle Sontag sera vivement sentie par les dilettanti.

— Il y a trois ans, quatre chanteurs tyroliens se firent entendre à Paris, mais ils obtinrent peu de succès et demeurèrent ignorés. Depuis lors, des compatriotes de ceux-ci, ayant entrepris un voyage à Londres, y réussirent complétement, devinrent à la mode, et firent grand nombre de recettes fructueuses. Il paraît que, de retour dans leur pays, ils firent part de leur succès aux premiers qui, con-

cevant alors l'espoir d'un sort plus favorable, sont revenus se faire entendre de nouveau. Pour peu qu'ils soient heureux dans leur seconde tentative, il n'y a pas de raison pour que nous ne voyons pas arriver tous les virtuoses du Tyrol. On trouve de l'originalité dans le chant inculte de ces montagnards; mais il ne faut pas qu'il se prolonge trop long-temps: la bisarrerie, la sauvagerie de cette musique plait, parce qu'elle repose nôtre oreille de ses habitudes, mais l'abus en deviendrait pénible et fatigant: aussi faut-il en user modérément si l'on ne veut y devenir indifférent. Cette réflexion peut s'adresser aux chanteurs que nous venons d'entendre au théâtre de l'Opéra Comique: ils ont chanté cinq morceaux, tous d'une même couleur, d'un même caractère, au point qu'il serait difficile de distinguer la différence qui existe entre eux. L'un de ces tyroliens possède une voix de tenor agréable; il exécute avec facilité le *jodeln*, ou passage de la voix de poitrine à la voix de gorge; c'est le premier sujet. Les deux femmes et l'autre voix d'homme, qui n'est ni un tenor, ni une basse-taille, jouent un rôle très secondaire, car ils se bornent presque toujours à soutenir l'harmonie. Jamais une partie ne se repose; toutes quatre commencent en même temps et continuent jusqu'à ce qu'elles s'arrêtent. Le premier tenor a seul l'avantage de respirer de temps à autre, mais il ne peut rester long-temps muet. Ces virtuoses nomades ont été fort bien accueillis par le public de Paris. Ils doivent, dit-on, donner plusieurs représentations et chanter dans l'*illusion* une tyrolienne nationale.

— Baptiste est rentré à l'Opéra comique. Nous avons vu avec étonnement cet artiste, que l'affaiblissement de ses moyens avait forcé à la retraite, il y a huit ans, reparaître après une longue absence, qui avait dû non-seulement opérer des ravages dans

sa voix, mais encore lui faire contracter les manières de la province; aussi sommes nous forcés de dire que ce chanteur, qui possédait une jolie voix lorsqu'il était plus jeune, l'a complétement perdue, et qu'il fait de pénibles efforts pour jouer d'une manière comique. Le public l'a accueilli froidement et n'a manifesté aucun signe d'approbation dans le cours de la représentation. *Lulli et Quinault* et *la Fête du Village voisin*, étaient les deux pièces que Baptiste avait choisies pour cette représentation, qui avait attiré peu de spectateurs.

SOIRÉE MUSICALE

Donnée par M. Moschelès, dans les salons de MM. Erard.

Tout le monde sait que les brillans succès obtenus à Paris par M. Moschelès furent le signal de la révolution qui se fit dans l'art de toucher le piano, et sur-tout dans la manière des pianistes. Il était difficile, en effet, qu'on ne fût pas séduit par cette exécution élégante autant que brillante, où les plus grandes difficultés étaient vaincues avec une aisance qui les faisaient paraître faciles, et dans laquelle les gammes, type éternel des anciens traits du piano, étaient remplacées par des combinaisons d'un genre nouveau. Tout le monde se jeta dans cette route nouvelle, et le mécanisme le plus brillant des doigts devint le signe du talent le plus à la mode.

Malheureusement, ou plutôt heureusement, quelque parfait que soit un mécanisme, il laisse le cœur froid s'il devient le caractère dominant du talent : il ne peut prétendre qu'à faire naître l'étonnement. M. Moschelès le sentit, nonobstant l'éclat de ses succès; et pendant que chacun s'évertuait à imiter ses tours

ne force, lui, qui savait les faire mieux que personne, dé s'en servit plus que comme d'un accessoire de qualités plus grandes et plus fortes. Tous ses efforts se tournèrent à élargir les proportions de son style et à rendre son expression plus incisive, plus pénétrante. Doué d'une organisation musicale supérieure, il est parvenu sans peine au but de ses recherches et de ses travaux. Nous venons d'en entendre le résultat dans la soirée qu'il a donnée le 18 de ce mois dans les salons de MM. Erard. Tout ce que Paris renferme de musiciens distingués assistait à cette séance, et, parmi ces juges éclairés, il n'y eut qu'un avis, qu'un sentiment : tous affirmèrent que Moschelès est aujourd'hui fort supérieur à ce qu'était Moschelès autrefois, quelque étonnant qu'il fût alors. En un mot, c'est le *nec plus ultrà* de l'art de toucher du piano.

La musique que cet artiste célèbre a composée pour son instrument n'a pas eu, en France, le succès qu'elle méritait ; le temps n'était pas venu où elle devait réussir ; je pense que les circonstances lui seront plus favorables à l'avenir, et qu'on ne tardera pas de reconnaître son mérite. L'auditoire qui assistait à la soirée du 18 en a jugé comme moi ; car il a applaudi avec transport le troisième concerto, en *sol* mineur, *les Souvenirs d'Irlande*, délicieuse fantaisie parfaitement bien écrite, et l'improvisation par laquelle M. Moschelès a terminé son concert. Le commencement de cette improvisation fut d'abord un peu vague, mais les idées du virtuoses s'étant fixées sur un motif de *la Flûte enchantée*, il s'anima bientôt et produisit des merveilles aussi étonnantes de conception que de difficultés vaincues.

Un duo concertant pour deux pianos, composé par M Pixis, et exécuté par l'auteur et M. Moschelès, a été fort applaudi et méritait de l'être. Ce morceau n'est point gravé.

Au milieu de l'admiration que la netteté du jeu de

M. Moschelès a fait naître, on a remarqué particulièrement la facilité avec laquelle il répète les mêmes notes dans le mouvement le plus accéléré, soit en note simple, soit en octaves. L'instrument sur lequel il jouait a secondé à merveille son talent par la facilité de son articulation. Cet instrument, construit dans les ateliers de MM. Erard, est établi sur le nouveau système inventé par M. Sébastien Erard, et pour lequel cet artiste vient d'être nommé facteur du roi d'Angleterre. Sa qualité de son pleine et volumineuse a fait le meilleur effet, et s'est fait entendre dans toute l'étendue des salons.

La partie vocale de cette soirée était confiée à miss Masson et à M. Domange. On parlait beaucoup dans le monde du talent de cette cantatrice qui ne s'était point encore fait entendre en public : mais ce talent ne me parait exister qu'en espérance. Miss Masson possède une de ces voix fort rares, qu'on nomme en Italie *contralto sfogato*. Elle a reçu des conseils de Mme. Pasta, et imite quelquefois assez bien sa manière ; Mais son intonation n'est pas sûre, et sa voix n'est point encore égalisée. Le premier air qu'elle a chanté lui a donné l'occasion de faire quelques bonnes choses, mais un certain trait qu'elle exécute bien y revient trop souvent. Quant à l'air de Gluck, *che farò senza Euridice*, air si beau, si pathétique, et qu'il faut dire comme il est écrit, Mlle. Masson le défigure par des traits qui ne vont point à cette musique. C'est un bien pauvre morceau que le duo de *Tebaldo ed Isolina* que cette demoiselle a chanté avec M. Domange! Ce dernier s'est fait entendre dans deux romances charmantes de M. Mayerbeer, *Ballade de la reine Marguerite*, et *la barque légère* (1), où l'on trouve à la fois de l'élégance et de la nouveauté.

(1) Ces romances ont été publiées par Maurice Schlesinger, marchand de musique du Roi, rue de Richelieu, n, 97, dans son *Album* intitulé : *Hommage aux Dames*.

On annonce que M. Moschelès donnera deux autres soirées musicales; l'une chez M. Pape; l'autre dans les salons de MM. Pleyel et Cᵉ.

— Vendredi, 22 de ce mois, M Pixis donnera un concert dans les salons de M. Pape; Mˡˡᵉ. Sontag s'y fera entendre pour la dernière fois à Paris.

— Le nouvel opéra de M. Mayerbeer, *Robert le Diable*, doit être mis bientôt en répétition à l'Académie royale de Musique, pour être représenté vers le milieu du mois de mai.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Florence. L'*Ezio*, opéra mis nouvellement en musique par le compositeur Celli, a été représenté au théâtre de la Pergola pour l'ouverture du Carnaval; on ne peut rien imaginer de plus plat. Juliette Grisi, la Fanò, le tenor Ravaglia, et le basso Paltronieri ont fait d'inutiles efforts pour soutenir cette misérable composition. Le ballet, *Eufemio di Messina*, n'a pas été plus heureux.

— L'opéra de Pacini, *Gli Arabi nelle Gallie*, n'a réussi ni à Ferrare, ni à Novarre. La mauvaise composition des troupes chantantes dans l'une et l'autre ville paraît avoir causé la chute de cet ouvrage, qui a généralement été bien accueilli en Italie.

— On a repris à Naples *Elisabetha in Kenilworth*, opéra de Donizetti, qui avait été représenté sans succès au mois de juillet dernier. Il n'a pas été mieux accueilli cette fois.

Le 28 décembre, Mᵐᵉ Fodor a fait sa première apparition dans le *Barbier de Séville*; elle a, comme on dit en Italie, fait fureur. On assure qu'elle a retrouvé

tout le charme de son chant. Les applaudissemens de la foule immense qui remplissait la salle tenaient du délire. Lablache, le meilleur des Figaro, a dignement secondé cette habile cantatrice.

— Nous avons annoncé le peu de succès du *Comte Ory* à Véronne; on nous écrit que ce n'est point aux dilettanti qu'il faut attribuer cette espèce de chute, mais aux *béguines* et aux faux dévôts, qui abondent dans cette ville. Les gens de goût ont demandé à entendre de nouveau la jolie musique de cette partition, mais il n'ont pu sans l'obtenir qu'après qu'on eût étrangement défiguré les plus beaux morceaux, et particulièrement le trio du comte, de la comtese et du page, ainsi que le chœur des pélerines.

— Un certain *Maestro Capelletti* est en ce moment occupé à écrire à Bologne, pour le théâtre *Communale*, un opera bouffe qui aura pour titre: *la Contessina Ossia il finto Bascia*. Les oreilles de Rossini vont être bien régalées.

— Pacini est arrivé à Milan le 5 janvier pour achever de composer l'opéra de Romani qu'il s'est chargé de mettre en musique pour le Carnaval, et pour le mettre en scène.

Vienne. Un nouveau ballet intitulé : *la Statue de Vénus*, vient d'être représenté avec succès au *théâtre de la Porte de Carinthie*. La musique de ce ballet est du comte de Gallemberg, qui s'est fait connaître par des compositions charmantes en ce genre.

—Les nouvelles musicales d'Allemagne sont en ce moment peu nombreuses et peu variées. On écrit de Weimar que la *Muette de Portici* y obtient un grand succès. On y a proclamé cet ouvrage l'une des plus belles productions de l'esprit humain. C'est encore la *Muette* qui fait les beaux jours du théâtre allemand de Dresde; elle excite un enthousiasme qui n'a d'analogue que dans les premières représenta-

tions de *Freischütz* et d'*Oberon* : on fait redire beaucoup de morceaux. Au théâtre italien, on a donné *Gli arabi nelle Gallie* de Pacini et la *Matilde* de Rossini. Mme. Beisteiner, qui chante le primo soprano, n'a pas fait oublier Mlle. Palazzesi, bien qu'on ne puisse lui refuser des qualités louables, mais elle manque de sentiment et de fraîcheur.

— On mande de Munich que la célèbre cantatrice Mlle. Schechner, a contracté un engagement pour dix représentations à Paris. On ne dit pas si ces représentations auront lieu à l'Opéra italien ou à l'Opéra allemand. Les conditions seraient fort avantageuses pour la cantatrice. On lui compterait 27,000 fr. indépendamment d'une représentation à son bénéfice, et de ses frais de voyages qui lui seraient payés.

Berlin. On a célébré, dans le courant de décembre par un concert, l'anniversaire de la mort de Beethoven; on a commencé par la symphonie en *si* majeur de ce maître, dont la musique remplissait seul ce concert, suivant l'usage. Le morceau intitulé *Meerestille und gluckliche Fahrt (le calme de la mer et l'heureuse navigation)*, dans lequel l'auteur a voulu reproduire une fantaisie poétique de Goethe, a eu le sort de toutes les productions par lesquelles le musicien essaie de traduire des pensées abstraites, il a semblé froid et vague. En revanche, le concerto de piano en *sol* majeur, exécuté par M. Taubert, a produit un grand effet. On a terminé par la symphonie sur l'*Ode à la joie* de Schiller, avec chœur final. Cet ouvrage a paru à la première audition l'un de ceux où le génie extraordinaire de l'auteur ne s'était pas assez maîtrisé, il semble d'un autre côté qu'il s'est trop empressé de créer avant d'avoir des idées suffisamment arrêtées sur le but qu'il se proposait, et principalement sur le choix de moyens qui fussent vraiment efficaces comme œuvre d'art. L'exécution est fort difficile, et il parait d'ailleurs qu'on n'avait pas assez étudié.

Rome, 2 *janvier*. Les pères Philippins, qui semblaient avoir pris le parti de ne faire entendre dans leur maison que des oratorios du P. Bonfichi, en ont fait exécuter cet hiver par d'autres compositeurs. Parmi ceux qui ont été choisis lors des dernières solennités, on remarque *Gesù sul Tabor*, musique de Cenciarelli; *I pastori al precepe*, de Paër, et *La morte d'Adamo*, du P. Bonfichi.

ANNONCES.

On trouve chez Maurice Schlesinger, marchand de musique du Roi, rue de Richelieu, n° 97, seul éditeur des œuvres de Moschelès, pour piano, les morceaux suivans, exécutés par ce virtuose dans sa soirée musicale :

1° Troisième Concerto pour le forté-piano, composé et dédié à T. Ries. Op. 60. Prix : 20 fr.

2° Souvenirs d'Irlande, grande fantaisie pour le forté-piano, avec accompagnement d'orchestre. Op. 69. Prix : 12 fr.

AUX LECTEURS
DE LA REVUE MUSICALE.

Trois années d'existence sont quelque chose pour un Journal, de quelque nature qu'il soit, à une époque où l'on en voit tant naître et mourir en quelques mois : la troisième année de la *Revue Musicale* finit avec cette livraison. Soutenu par les encouragemens de quelques dignes artistes et de vrais amateurs, le fondateur de cette publication, fort du sentiment de son impartialité, n'a eu qu'un but, celui de populariser les saines doctrines, et d'opposer une digue à la dépravation de goût. Sourd aux sollicitations de l'amitié comme aux suggestions de l'envie, il a professé ses opinions avec franchise, au risque des haines qu'elles devaient faire naître contre lui. Il a pu se tromper, être mal informé, mais il a toujours été de bonne foi. C'est ce que les lecteurs désintéressés se sont plu à reconnaître. Les félicitations qu'il a reçues des artistes les plus recommandables de toute l'Europe ne lui laissent aucun doute à cet égard. Ses correspondans avec les départemens de la France lui ont d'ailleurs fait connaître que ses efforts n'ont point été inutiles pour l'amélioration de quelques parties de l'art musical. Excitant sans cesse le zèle des professeurs et des amateurs, la *Revue Musicale* a fait établir plusieurs sociétés philharmoniques, fonder des écoles et perfectionner des méthodes. Elle a fait naître le goût de la littérature musicale, qui était nul parmi nous; appellant l'attention des luthiers et des facteurs d'instrumens sur les défauts des instrumens et

les perfectionnemens dont ils étaient susceptibles, elle les a tenus au courant des découvertes et des inventions qui pouvaient les éclairer dans leurs travaux; enfin, il n'est aucune branche de la science musicale qu'elle ait négligée, et dans laquelle elle n'ait porté quelque lumière.

Des difficultés d'exécution matérielle avaient empêché jusqu'ici que le fondateur de la *Revue Musicale* complétât l'utilité de son recueil périodique en y insérant des analyses sérieuses des compositions nouvelles, avec la notation des passages examinés : ces difficultés sont maintenant écartées, et permettent de donner un nouvel intérêt à la quatrième année de la *Revue*. Indépendamment de cette amélioration, il en est une autre qui, si elle n'augmente pas l'utilité de l'ouvrage, la rendra du moins plus agréable : elle consiste dans la publication d'un air d'opéra nouveau, d'une romance, d'une nocturne, ou de toute autre bagatelle gracieuse, dans chaque numéro de la *Revue*. Le prospectus, distribué avec cette livraison, fera connaître plus en détail ces améliorations.

Le changement de format a nécessité par ces adjonctions, et les perfectionnemens de fabrication thypographique auxquels il donne lieu, oblige l'éditeur à terminer avec le sixième volume la première série de la *Revue Musicale;* la dernière livraison de janvier contiendra seulement la table générale des matières de cette première série, c'est-à-dire des six premiers volumes. La première livraison de la seconde série paraîtra le 6 février prochain.

IMPRIMERIE DE CH. DEZAUCHE,
Faub. Montmartre, n° 4.



TABLE GÉNÉRALE

DES MATIÈRES DE LA PREMIÈRE SÉRIE

DE LA

Revue Musicale.

N. B. Le chiffre romain indique le tome, et le chiffre arabe la page.

D

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES DE LA PREMIÈRE SÉRIE

IMPRIMERIE DE CH. DEBAUCHE,
Faub. Montmartre, N°. 4.

